

صفحات من «سيرة ذاتية»

عن الأصل والمولد والأسرة...

الدكتور سهيل ادريس

هذه «الخدمة» لي، فقد كنت على يقين من أنه يعرف أن علاقة حب كانت تنسج خيوطها بيني... وبين ابنته.

وعلى أي حفظة لقريبي «معروفه»، وحمدته له، فقد اشتد نفوري من الزور... وعاهدت نفسي على مكافحة التزوير في كل شأن من شؤون الحياة، حتى ولو كانت الغاية من التزوير أحياناً غاية نبيلة!

والحق أن تكبير عمري لم يُعد عليّ بأي نفع... فقد عدلت إدارة الكلية الشرعية عن إفادي إلى القاهرة لدراسة الآداب، بعد أن نزعُت الحجة والعمّة...

بل إنني كنت أجد مشقة وعسراً بإقناع الناس بأنني أصغر سنّاً مما تشهد به تذكرة هويتي، وكنت أجد من المضحك أن أعمد، كلما دعت الحاجة، إلى إبراز وثيقة تصحيح العمر...

ومع الوقت، نسيت الموضوع أو تناسيته، لا سيما بعد أن تزوّجت، ووجدت زوجتي أن من نقص العقل أن تحاسبني على عامين أكثر أو عامين أقل، أي إذا كنت أكبرها بتسع سنوات أو بإحدى عشرة سنة! (*)

وما دام الحديث عن تذكرة الهوية، والشئ بالشئ يذكر كما يقول الناس، فإنها تثبت أن الجنسية لبناني، وأن المذهب: مُسلم سني.

ما زلت حتى اليوم، بالرغم من جميع النكسات والانشقاقات والفواجع القومية، أأمل أن يأتي اليوم الذي

(*) حين قرأت زوجتي هذه العبارة، قبل أن أدفع بهذا المقال إلى المطبعة، احتجّت عليّ قائلة: «هل من الضروري أن تكشف على صفحات الجرائد حقيقة عمري؟».

وُلدت في بيروت يوم السابع والعشرين من تشرين الثاني عام ١٩٢٥. ولكن تذكرة هويتي الحالية تقول إنني كنت من مواليد ١٩٢٣.

وتفسر هذا الاختلاف بين التاريخين وارد في سجلات المقيمين لإحصاء ١٩٣٢ بالمديرية العامة للأحوال الشخصية، وهو عبارة «صُحّ تولّده من سنة ١٩٢٥ بقرار المحكمة في جلسة ٩٤١/١٢/٤».

لماذا صُحّوا تولّدي بتكبير عمري سنتين؟ أذكر أنني أنهيت عام ١٩٤١ دراستي في «الكلية الشرعية في بيروت»، وعزمت على السفر إلى القاهرة للالتحاق بكلية الآداب في الجامعة المصرية. ولكنني فوجئت بأن السفر إلى الخارج، وكانت الحرب العالمية الثانية ما تزال قائمة، محظور على من كان عمره دون الثامنة عشرة... ما العمل إذن؟

قال قريب لي: «نقيم دعوى في المحكمة بأن خطأ قد وقع في تاريخ ولادتك، ونطلب تصحيح الخطأ...» قلت: «ولكن هل تقبل المحكمة؟»

أجاب قريبي: إذا تقدّم شاهدان، فشهدا بوقوع الخطأ... وسيكون الأمر يسيراً لأن المطلوب هو تكبير العمر... ولو كان المطلوب هو تصغير العمر لكان الأمر أصعب جداً! سألته: وأين الشاهدان؟

قال: أنا أحدهما... ولن يصعب علينا العثور على الآخر!

وهكذا كُبر عمري... بشاهدي زور! وما كنت بحاجة لأن أتساءل عن سرّ حماس قريبي لتأدية

يحمل فيه أبنائي أو أحفادي أو أحفاد أحفادي هوية لا تحمل إلا كلمة واحدة: عربي.

اسم أبي: شريف ادريس.

ويقال إن أصلنا من المغرب، ككثير من الأسر اللبنانية التي هاجرت منذ مئات السنين من المغرب واستوطنت البلاد العربية. ويُقال كذلك إن أجدادي ينتمون إلى الأدارسة الذين أقاموا دولة لهم في المغرب الأقصى في القرن الثامن، وبنوا مدينة فاس، ويرجعون بنسبهم البعيد إلى الإمام علي بن أبي طالب رضي الله عنه.

والحق أنني لم أهتم يوماً بما يُسمى شجرة العائلة، ولم أنساءل أكنيت في أصلي من الشرفاء أم من الدهماء، لأنني نشأت على الإيمان بأن «الفتى من يقول هانذا، وليس هو من يقول كان أبي»، على ما علمونا منذ نعومة أظفارنا.

بيد أنني حين بلغني أن للأدارسة وقفاً في مدينة «فاس»، دفعني الفضول، وكنت مع زوجتي في زيارة للمغرب عام ١٩٨٤، للتوجه إلى «فاس»، علّني يصيبني من هذا الوقف رذاذ...

وتبيّن لي هناك أن الوقف في المقام الإدريسي ضئيل هزيل، يتنازعه الكثيرون، فاثرت أن أهرب... خشية أن أطالب بما لست أعلمه من ضرائب قديمة!

وأتمننا تجوالنا في دروب فاس الضيقة التي لا تدخلها السيارات. وفي طريق العودة، أدركتنا عربة نقل يجرها بغل في زقاق ضيق حُشرت فيه زوجتي، فأصيبت بخدوش في جانب عنقها وكنتفها، وسمعتها تتمتم، وهي تتوجّع قائلة: ... أنت وأجدادك!

كان أبي، على ما يروي الأقرباء، من أغنياء التجار في منطقة المرفأ بالعاصمة. حيث كان يدير مع عمي تجارة «مال قبّان». ولكنه كان يتجاوز الكرم والأريحية إلى الإسراف والتبذير. ويروون أنه دعا إلى عرسه الراقصة بديعة مصابني، وأنه أهدى عروسه عقداً من اللؤلؤ كان باهظ الثمن، كما أهدى إلى القريبات من فتيات الأسرة، بتلك المناسبة، عقوداً ذهبية؛ وظلّت الأفراح في البيت قائمة طوال أسبوع، والمائدة مبسوبة بالطعام والحلوى لكل مهنيء من الزوّار. ولعلّ هذه السعة في الإنفاق كانت على سبيل التعويض من أنه تزوّج وهو في زهاء الأربعين من عمره بعروسه التي لم تكن تتجاوز الثالثة عشرة...

وأمي سهيلة غندور، هي من أسرة تُعدّ في أسر بيروت البورجوازية التي منها عائلات الداعوق وبيهم والشيخ وفتح الله وسواها، وقد هاجرت من المغرب في موجات متتالية، وتوزّعت بين ثغور المتوسط وبلدان الجزيرة العربية.

أمّا أمها، جدّتي أسماء غندور، فقد تأخّر زواجها من جدّي ابن عمّها مصطفى غندور الذي كانوا قد «قطعوا سرّها» عليه لدى مولدها. و«قطع سرّة» فلانة على فلان كناية عن رصدها لتكون زوجته في المستقبل باتفاق الأسرتين. وقد جعلوا أسماء تنتظر حتى بلغ مصطفى الثانية والعشرين. ولم تكن هي تصغره إلا بأشهر قليلة. وكان من نتيجة هذا الانتظار أن اكتسبت أسماء نضجاً وخبرة، فطلبت لدى عقد الزواج أن يكون طلاقها «بيدها»، وربما كانت من أوائل الفتيات البيرونيات اللواتي طالبن بهذا؛ والواقع أنها لم تلبث طويلاً حتى استعملت هذا الحق، إذ اكتشفت بعد أشهر من مولد ابنتها، أمي سهيلة، أن زوجها كان على علاقة براقصة يهودية تعمل في أحد مراقص حيّ «الزيتونة» في بيروت... وهكذا حصلت جدّتي على الطلاق من جدّي، وبقيت أمي في كنفها. ثم تزوّجت أسماء عمي مصباح ادريس الذي سهّل زواج أخيه، أبي شريف، بابنتها سهيلة، بالرغم من الفارق الكبير في السن. أي أن الأخوين تزوّجا الأمّ والبنت. وهكذا يكون أحوالي أبناء عمي في الوقت نفسه... وقد كانت هذه أحجية أنسلّ أحياناً بطرحها على الناس: كيف يكون المرء خالاً وابن عم في وقت واحد؟

ألحقت جدّتي أمي بمدرسة «سان جوزيف» التي تدرس فيها قريباتها، وتُعنى عناية خاصة بتدريس اللغة الفرنسية. وقد كانت أمي مجتهدة في دراستها وذات نباهة، وتمكنت من التحدّث بالفرنسية في وقت قصير، وكانت مغرمة بالمطالعة، ولكن تزويجها، وهي في الثالثة عشرة من عمرها، حال دون أن تواصل تحصيلها، ولم تلبث طويلاً حتى أصبحت أمّاً.

اشترى أبي للسكن منزلاً كبيراً ذا طابقين في محلة «البسطة التحتا» المشرفة على «الخدق الغميق». وقد زرت مؤخراً هذا البيت الذي وُلدت فيه، والذي أصبح منذ حين «مدرسة الزهراء»، وهو يضم عشر حجرات جعلت صفوفاً للدرس، بالإضافة إلى «دارين» كبيرين وفناء واسع جعل ملعباً للأطفال. ولا تزال «المشربيات» قائمة على السلم الحجري الذي يوصل إلى الطابق الأعلى، كما لا تزال بعض كُوى في أعالي الجدران رُكّبت فيها زجاج ملوّن مؤطّر بعروق من البرونز. على أن سقف هذه الطبقة العليا كان قد انهار بعد إصابته بقذيفة من قذائف الحرب الأهلية، فأقيم بدلاً منه سقف خشبي يعلوه قرميد أحمر.

في ذلك البيت، وُلدتُ على يدي «داية» تُدعى «أم سليم» كانت تولّد نساء الأحياء. ولكنّ أمي كانت تُعارض أن يُجنّن الطفل الذكر عند مولده «حرام»... سيئاً كثيراً. ولا أستطيع أن أتحمّل رؤيته وهو يتوجّع. كانت تقول، وهي

تذكر ما عاناه أخي الأكبر. وعبثاً حاولت الأمهات من قريباتها إقناعها بتعجيل «التطهير»، «لأنَّ الولد حين يكبر، يقولون، يعصى، وغالباً ما يهرب من المطهر»... حتى بلغت الثالثة من عمري، فخطفتني «عاتكة» التي كان أبي وأمي قد زوّجها بابن أخت أبي على سبيل «الخطيفة»، إذ كان أهلها يعارضون زواجهما، فطهرتني مع ابنها «عزة» الذي كنت أكبره ببضعة شهور. وحين أعادتني الى البيت مطهراً، وأنا أبكي، أخذت أُمّي تبيكي معي... فكان على «عاتكة» ذلك اليوم أن تهدي بكاء ثلاثة أشخاص!

قالت أُمّي، بعد أن مسحت دموعها وابتسمت: «بي على مُقلّك يا عاتكة!»

أجابت عاتكة: «واحدة بواحدة... خطفتُموني لتوفيق (زوجها) فخطفت «سهيل» للمطهر!»

وأخذتا تضحكان وتقهقهان... ويروون أني توقفت قليلاً عن البكاء لأنظر إليها، غير فاهم من الأمر شيئاً... وحين دخلنا الى المطبخ لإعداد لوازم حفلة التهنئة «بالطهور»، عدت الى البكاء!

ترتبط صورة عاتكة في ذهني وأذهان إخوتي بطبخة ماهرة كانت تدعو العائلة الى اللذّة طعام يُطبخ في بيروت. وكنا ننسّل الى بيتها، على غير علم من أبونا، فتخرج لنا من «المراطين» كُتلاً من مربيّ القُرْع تحشّو باللوز والجوز، نأكلها على مهل ونحن نتلذّظ بها متلذّذين.

أما زوجها «أبو عزة» الذي كان أبي خاله، فقد كان مشهوراً بصنع «البوظة» بالحليب أو بالليمون أو بالفريز. وكُنّا غالباً ما نتحلّق حول آلة صنع البوظة نتفرّج عليه يُدير فيها بيد حديدية أسطوانة ملأى بالحليب المُسحّل يراكم حولها قطع الثلج، ويسمح لنا، كلّ بدوره، أن نحرك هذه اليد الحديدية حتى تكلّ يدنا الرخصة. ولم نكن نحتاج أكثر من ساعة، حتى يجمد الحليب ويتحوّل الى أشهى بوظة يتحلّب لها الريق وتُتلج صدورنا الظمأى.

كان «أبو عزة» معلماً كبيراً في «سوق الخضار» يوصيه أبي على كميات هائلة من الفاكهة يُرسلها الى بيتنا بأكياس من الخيش، تُوضع في «غرفة المونة» التي لم نعرفها يوماً فارغة... وغالباً ما سمعت عبارة: «أبو وجيه... يجب بطنه» يتداولها الأقرباء وهم يتغامزون. وكان لأبي كَرش أنفر منها لأنه لم يكن يتورّع عن تنفيسها بريح يُطلقه بين الفينة والفينة دون تحرج حيثما تقف في المنزل... وسمعت أُمّي ذات يوم، بعد أن فرغنا من غداء تحشّأ منه أبي، تقول بتقرّز «أعوذ بالله! ما هذا! من فوق ومن تحت!» فضحك أبي طويلاً، حتى أضحكنا جميعاً وعلى رأسنا أُمّي!

وأنا ثاني سبعة رُزقهم أبي وأُمّي. يكبرني «وجيه»، بكّر العائلة، بزهاء عام ونصف. وقد قطع دراسته في نهاية المرحلة الابتدائية، ملتحقاً بمتجر خالي، لنفوره من الدرس أولاً، وحاجة أبي، بعد أن آل الى الفقر، الى من يعينه للقيام بأود الأسرة ثانياً. وأما أخي منير، الذي يليني، فإن عوز العائلة نفسه هو ما اضطره اضطراراً الى وقف دراسته، بالرغم من اجتهاده وحسن تحصيله، فالتحق بعمل في مقهى «الأوتوماتيك» الذي كان يملكه الخال نفسه. وأما أخي الأصغر، أنس، فقد وُلد بعد ثلاث بنات، وبذلت أُمّي كل جهدها لإجهاضه فأخفقت.

كانت وجيهة، كبرى البنات الثلاث، موضع اهتمامي لما كانت تتمتع به من ذكاء وطموح الى بلوغ مرتبة عليا من التحصيل. وحين أنهت دراستها الثانوية في كلية المقاصد الاسلامية للبنات، ووافقت جمعية المقاصد على إيفادها في بعثة للتخصص في التربية بالقاهرة، وقفت في وجه معارضة أبي لسفرها، وشجعتها على نزاع الحجاب، وظللت أدمج جهدها الدراسي، حتى نالت دبلوم التربية وعلم نفس رياض الأطفال من جامعة ابراهيم باشا بالقاهرة. وحين عادت الى بيروت، تولّت تدريس مادة التربية في بيت الأطفال التابع لجمعية المقاصد الاسلامية، وتزوّجت المحامي شفيق الوزان، الذي أصبح، في الثمانينات، رئيساً للوزارة في لبنان.

وأما أختاي الأخريان، عائشة وُسْر، فقد تزوّجتا بتاجرين من تجّار بيروت، وأصيبت يُسر، وهي في شرح الشباب، بنزيف في رأسها قضت منه نجها، فخلّفت في قلوب أفراد الأسرة نزيفاً من الحزن لا يرقأ...

كان أقرباء أبي من آل مبسوط وفايذ والحلواني وكوش والسرودك ينزلون منازل متجاورة حول بيتنا الكبير، يتزاوون ويتضايقون ويتبادلون الودّ، ويعيشون في شبه «قبيلة»... وكان أبي، بشهادة الأقرباء، مُسرفاً مبذراً، أغراه على ذلك غناه في التجارة، وامتناع أُمّي عن معارضته، تجاوباً مع وضعها الاجتماعي المسور. وكان كثيراً ما يُولم للأقرباء، بمناسبة وبغير مناسبة. ويبدو أن أحد التجّار من زبائنه قد استغلّ نزعة الكرم لديه، فأقنعه بأن يكفله لدى تجّار آخرين، بمبلغ كبير من المال. وكان في ذلك خدعة ذهب ضحيتها أبي الطيّب القلب، إذ أعلن إفلاس ذلك التاجر بعد يومين، فأصيب أبي وعمّي، من جرّاء دفع الكفالة، بضربة قاسية في مالهما الذي أجهزت عليه صفقة فول استوردها في سفينة تجارية من مصر، إذ وصل الفول مسوّساً الى المرفأ، فألقي في البحر، وآل أبي وعمّي، كالتاجر الذي كفلاه، الى الإفلاس!

وأحسّت العائلة بأن وضعها الاقتصادي قد تغير بعد أن باع أبي منزل «البسطة التحتا» ونقلنا الى طابق أرضي استأجره في محلة «برج أبي حيدر».

وفي ذلك المنزل، أيقظتنا ذات صباح، طرقات عنيفة على الباب. وما كاد أبي يرى الطارق حتى سارع الى إغلاقه، فإذا بالرجل ينفجر بالشتائم والسباب، وينعت أبي بأقبح النعوت، مطالباً إياه برّد ماله، فأدرکنا أن أبي كان مديناً له، ولكنه عاجز عن الوفاء بدينه. وكنا ننظر الى أبي ممتقع الوجه، يرشح جبينه عرقاً، ولا ينس بكلمة.

ولعلّ هذا المشهد، الذي لم أنسه يوماً، كان السبب في نفوري الشديد من الدّين... والدائنين والمدينين، وحرصني طوال حياتي على ألا أكون مديناً لأحد.

والحق أني كنت، على ما أذكر، أشعر بشيء من الذلّ حين كنت أقف مع أخوي كلّ صباح، ونحن في طريقنا الى المدرسة، أمام باب تاجر صغير للحبوب، يُعطينا خمسة قروش، هي «خرجيتنا» اليومية، سداداً لِدّين لأبي لدى ذلك التاجر، منذ وقت طويل. كان ذلك أشبه بالاستعطاء و«الشحاذة»، وكنت أرفض أن أقوم بهذا العمل حين كان أخي يُحيله إليّ، بين يوم وآخر، فأذكره دائماً بأنه هو الأخ الأكبر، وأن أبانا قد عهد اليه وحده بهذه المهمة!

وازداد إحساسي بالملذّة حين فهمت أن أفساطنا المدرسية، نحن الثلاثة، كان يدفعها لصندوق كلية المقاصد الاسلامية التي ألحقنا بها في المرحلة الابتدائية، زوج خالة أمي الوجيه الثريّ أنيس الشيخ. ثم تحوّل ذلك الشعور الى ما يشبه الحقد على ذلك الثريّ، لأنه لم يكن يُرسل الى منزلنا سائقه، فيحملنا مع أولاده كل صباح بسيارته الفارهة السوداء «الناش» الى المدرسة.

قال لي أبي، حين طالعت به بذلك الاحتجاج: «اسكت! شحّاذ ومُشارط!»

ويبدو أني لم أفهم آنذاك قصده. ومع ذلك، فقد سألته بلهجة لا تخلو من تعجّب:

- ولماذا أصبحتا شحّاذين؟

صاح أبي بلهجة غاضبة:

- استغفر الله! إيّاك والكفر، يا ولد!

ولم أجب بشيء، بل أخذني بعض الخوف من أن أكون حقاً قد كفرت...

قضينا بضع سنوات في «برج أبي حيدر»، ثم انتقل بنا أبي الى منزل آخر في «البسطة التحتا» ليكون قريباً من المسجد الذي عُيّن فيه ليومّ المصلّين فجر كل يوم.

وكان أبي يرتدي ثياباً تجمع بين الدّيني والمدنيّ: فهي

تتألّف من بنطال كالبناطيل المدنيّة، وإن كان أوسع، وسترة كجيب المشايخ، وإن كانت أقصر. وكانت عمامته تختلف عن عمامة المشايخ الأسطوانية البيضاء، بأنها رقيقة سمراء، تسمّى «شرخانة»، تُلفّ على طربوش أحمر، وهي مطرّزة بخطوط مذهّبة.

لم يكن أبي رجل دين، بل رجل تدّين، أخذ من بعض علوم الدين بأطراف. وكان يحفظ القرآن ويروي الحديث، ويدعو أصدقاء له وأقارب الى لقاءات دينية وحفلات ذكّر يحضرها أحياناً بعض «المولوية» الدوّارين. وكنت أتسلّل الى غرفة الاستقبال فأجلس على مقربة منه أستمع الى المدعوين يقرأون سورة الكهف أو سورة يس، فيشجّعني مرتباً على كفتي، ويصحّني لتأدية صلاة الجمعة والاستماع الى خطبتها. ولكنني كنت أحبّ، أكثر ما أحبّ، مثابرتي على صلاة الفجر في جامع «البسطة التحتا». وقد طلبت منه يوماً أن يوقظني فجر اليوم التالي لأصحبه الى الجامع، فسرّه ذلك، ورافقتني سعيداً بعد أن توضّأت، وصليت مع المصلّين الذين أمّهم، ثم عُدت معه الى البيت، مسحوراً بذلك الجوّ الدينيّ وبصوت أبي الحنّون وهو يتلو آيات من القرآن في ركعتي صلاة الفجر...

وفوجيء أبي يوماً حين أستمع إليّ أتلو القرآن، فقال لي مبتهّجاً:

- لم أكن أعرف أن صوتك جميل!

قالت له أمي بلهجة افتخار:

- إنك لم تسمعه وهو يغني لعبد الوهاب أو أم كلثوم!

كانت أمي تعشق صوت أم كلثوم، وتحرص على الاستماع إلى حفلتها الشهرية من إذاعة القاهرة. وأذكر أننا كنّا نقصد، سيراً على الأقدام من منزلنا في برج أبي حيدر، بيت «أبو عزة» في «البسطة التحتا»، لنسهر على صوت أم كلثوم عبر جهاز الراديو الذي كان قريباً من أوائل الذين اقتنوه في بيروت... كان الخميس الأول من كل شهر يوماً عزيزاً علينا ننتظر حلوله بفارغ الصبر، لنحيي ليلته مع أم كلثوم، غناءً ساحراً يهزّ أجسامنا ونفوسنا، نتمايل منه طرباً ونشوة، ونتابع آهات المستمعين المصريين وصياحهم وتصفيقهم، وتردّد أمي: «آه يا ثومة! آه يا ثومة!» ويردّد أبي: «سبحان من وهبك هذه الحنجرة!».

وسهرنا، ذات ليلة من ليالي الربيع، على سطح منزل «أبو عزة» في ضوء القمر، نستمع إلى أم كلثوم تصدح بأغنيّتها التي حفظتها «رقّ الحبيب وواعدي يوم...» كنا نجلس فوق «طرايح» بُسطت على السطح. وقد ألجأنا ضيق المكان وكثرة الساهرين إلى ما يشبه التلاصق في المجلس، فألفيتني إلى جوار فتاة من قريباتي أحسست بذراعها العارية تلامس

أحسست بقوة تدفعني من ظهري وتحرك قدمي باتجاه السلم.

وحين بلغت أسفل الدرج، توجهت إلى «الدار»، فوجدتها واقفة في زاوية، عند باب مفتوح، كأنها كانت تنتظري. وقد مشيت إليها، يأخذني الخوف من أن يكون ثمة أحد. ولكنني حين سمعتها تقول: «كلهم فوق»، اقتربت منها فأمسكت بيدها، فإذا هي تدني وجهها من وجهي، وتجريني إلى داخل الغرفة.

ضممتها، فأحسست بندها على صدري. وحين انسَلَّت يدي إليه وهصرته، سمعتها تتم بصوت واهن، من غير أن تتراجع: «عيب!»

لم أجب بكلمة، وظلَّت يدي تشدَّ عليه حتى قالت: «إنك توجعني!» ونظرت إليها، فإذا عيناها شبه مغمضتين ووجهها ممتقع.

كنت أهم بالانحناء لأقبل ندها، وهو في يدي كالعصفور، حين سمعنا وقع قدم تهبط الدرج.

تركتها مرتجفاً، واتجهت مسرعاً نحو السلم دون أن ألثفت إليها، فالتقيت على الدرج «عاتكة» هابطة إلى «الدار» فقالت لي: «أسرع لتأخذ حصّتك من البوظة قبل أن تنتهي!».

وظللت أرتعش، حتى رأيت «أميّة» تصعد إلى السطح، وكان وجهها شديد الاحمرار. ولم أتنبّس الصعداء إلا حين رأيتها تتبسم لي.

تلك الليلة، لم أجد لذّة في أكل «البوظة»، ولم أطرب لصوت أم كلثوم.

كان ذلك، على ما أذكر الآن، أوّل لقاء لي بالجنس الآخر.

ذراعي فتبعث في جسمي رعشة لذّة... وحين زدت التصاقاً بها لم تبعد ولم تتراجع، بل حسبتني ألح على شفيتها طيف ابتسامة... وتنبّهت فجأة إلى أن ندها بدأ يبرز على صدرها، فعجبت لذلك إذ كنت أعلم أنها في مثل سني وأنا لم أبلغ العاشرة بعد!

قضيت تلك السهرة مع أهلي، أستمع إلى «آهات» أم كلثوم، ترافقها أنفاسي المتقطعة ورعشات خفيفة في جسمي ورجفة في يدي التي تحرق إلى ضمّ ذلك النهد الطفل على صدر «أميّة...»، ولكن يحول دون أن تسعى إليه ضوء قمر ساطع ظننت، حين حدّقت فيه، أنه يتسم ساخراً مني... حين عدت مع أهلي إلى المنزل قرابة الفجر، كنت أتساءل في ضيق: أليس بعيداً، أطول مما ينبغي، الخميس الأول من الشهر القادم؟

وبعد أرقّ طويل، عانيت فيه من جسمي، نمت من إرهاق وأنا أحسّ بأني أزداد شغفاً... بصوت أم كلثوم!

ليلة الخميس الأول من الشهر التالي، قصدنا منزل «أبو عزة» لإحياء السهرة مع «مطربة الشرق». كان الجو حاراً، وكان الزوّار قد صعدوا جميعاً إلى السطح فاحتلّوا ساحته وأركانها، مقتعدين الطراريح، و«أبو عزة» جالس في الوسط وحوله الأولاد يتفرجون عليه وهو يدير آلة «البوظة». وأخذتني الحيرة أين أجلس، فالخضور كثيرون متلاصقون، ولم تترك لي «أميّة» مكاناً بجوارها... وقد رميتها بنظرة عتاب، فردّت عليّ ببسمة! وتدبّر إخوتي أمرهم في الجلوس، وبقيت أدير عينيّ أبحث عن مكان، حتى رأيتها... «أميّة»، تنهض متجهة إلى السلم. وقبل أن تهبط الدرج، التفتت إليّ وغمزني بعينها... يا إلهي! كيف أوتيت تلك الجرأة!

عن دار الآداب

صدر حديثاً

سهيل ادريس في قصصه ومواقفه

بتلم الدكتور جورج أزوط

أشمل دراسة وأكملها عن مؤلف «الحي اللاتيني» و«الخنديق الغميق» وسواهما من الروايات والأقاصيص

مقابلة أدبية مع أدونيس

حوار أجراه من باريس
أحمد أبو كف

لكن لنوضح أولاً المدلول الأصلي لهذه العبارة. لقد نشأت في الأساس، ضمن سياق من الجدل حول هذه المسألة: هل يساوي الدين الاسلامي بين العربي وغير العربي. فيما وراء الانتهاء القومي أو العرقي. أم أنه يفضل شعباً على آخر؟

وكان هذا الجدل يمتد، بقدر ما تتداخل فيه العوامل السياسية. كان موقف المسلمين الذين ينحدرون من أصول غير عربية، ينطلق من الحديث النبوي. «لا فضل لعربي على أعجمي إلا بالتقوى» لكي يصل الى القول: إن الاسلام يؤاخي بين الجماعات والشعوب التي تعتنقه، مستندين في ذلك الى النص القرآني، بحيث لا يكون هناك امتياز لقومية على أخرى. أو لفرد على آخر بسبب أصله أو لونه.

والشعبوية إذن هي التعبير النظري عن الاخاء والتساوي بين المسلمين، أيا كانت أصولهم، وبهذا المعنى، وفي هذا الاطار أقول - أحياناً - انني شعوبي.

- هذه الصفة تشمل عند ناقدك مدلولاً آخر فيما أعتقد؟

- هذه العبارة أخذت مدلولاً آخر شوهها وذلك بسبب

الصراع السياسي على السلطة بشكل خاص، بين المسلمين المنحدرين من أصل عربي، والمسلمين المنحدرين من أصول غير عربية، وأصبحت الشعبوية في سياق هذا الصراع السياسي الايديولوجي تهمة تشير إلى نبذ كل من هو غير عربي الاصل والى الحقده عليه وكرهه. ومن المؤسف أن هذا المدلول لا يزال منتشر حتى الآن. وانتشاره يعني أن العقلية التي رافقته في نشأته، لا تزال قائمة هي أيضاً حتى الآن. فنحن، من هذه الناحية، لا نزال نعيش في

كانت «الأدب» قد رغبت الى الشاعر أدونيس أن يكتب مقالاً يرد فيه على التهم التي تُكّال له منذ بعض الوقت، فوفانا بنصّ مقابلة أدبية نشرتها مجلة المصور المصرية أخيراً (العدد ٣٣٥٤ تاريخ ٢٠ كانون الثاني - يناير - ١٩٨٩) أجراها معه أحمد أبو كف، ونشرها «الأدب» في ما يلي:
أقول لأدونيس «علي أحمد سعيد» نبدأ بما يقال عنك؟

ويجب قائلًا:

- إذن، لا تريد لهذا الحديث أن ينتهي، فما يقال عني لا

ينتهي

- وأقول نبدأ ببعضه. مثلاً تهمة «الشعبوية» وأنت نفسك

تصف نفسك أحياناً بأنك شعوبي؟

- صحيح أصف نفسي أحياناً بأنني شعوبي، لكن في سياق الرفض الكامل للعودة لمثل هذا المصطلح، ولا استخدامه في غير مناسبه، وخارج دلالاته الأصلية والتاريخية، فلا غرض لبعث هذا المصطلح الا التشويه والغاء النقاش.

وقد لجأ الحكام الإيرانيون الحاليون، وهم شعوبيون بحسب المصطلح القديم، الى استخدام مصطلح اسلامي هو «المنافقون» خارج مناسبه التاريخية ودلالاته الأصلية، أيضاً، وذلك لكي يلغوا الآخر، ويلغوا النقاش معه أيضاً. وهذا المصطلح تهمة توجه الى من يعارض السلطات الحاكمة، والغرض منه إسقاط صفة المسلم عن الآخر المعارض داخل المجتمع الإيراني مقابل إسقاط صفة العربي. وفي الحاليين تسوغ جميع أنواع القمع والإلغاء.

الماضي، ونستخدم في خلافنا وجدالنا مصطلحات ومفاهيم قديمة.

عدا أن استمرار مثل هذا المفهوم يكشف عن نزعات عرقية دفينية، لدينا، ويؤكد أن الدين نفسه لم يعد بالنسبة إلى من يستخدمه ويسروج له أكثر من وسيلة في الصراع على السلطة.

- ويقال أيضاً أنك دائب هذه الأيام على الهجوم على المصريين؟ وإنك نقدتهم ووصفتهم بالفراغة وغير ذلك من الأوصاف التي ذكرتها في كتبك خاصة في ديوانك «أوراق في الريح»؟

هذا القول يستند إلى تأويل سطحي وسيء النية. أنت تعرف أن كلمة «فرعون» مثلاً، ترمز إلى الاستبداد والطغيان. وأنها تجاوزت في الاستخدام، مدلولها الحرفي المباشر، وأنا شأن كثيرين غيري استخدمها برمزياتها، وبما تدل عليه، لا بحرفيتها، وحين أتحدث عن الفراعنة - في سياق القصيدة التي يستقي منها هذا التأويل - لا أتحدث عن المصريين بل عن الطغاة في كل بلد وفي كل عصر. عدا أن تاريخ مصر أوسع من أن ينحصر في التاريخ الفرعوني.

وهكذا يقال في العبارات الأخرى المماثلة. في الشعر، خصوصاً، لا تفسر الكلمات بحرفيتها، بل برمزياتها، أو بمجازيتها خصوصاً أن اللغة العربية هي في أكثرها مجاز، كما كان يؤكد النحاة العرب. وتفسير المجاز حرفياً لا يشوه اللغة وحدها، وإنما يشوه المعاني أيضاً، ويحرفها فيما يشير إلى قصور العقل المفسر، وقصور ادراكه. تصور مثلاً لو أننا نفسر القرآن الكريم، حرفياً - فما كنا نقول في مثل هذه الآية - تمثيلاً لا حصراً - : «ومكروا ومكر الله والله خير الماكرين»؟ وهناك آيات عديدة مشابهة يؤدي تفسيرها الحرفي إلى ما يخالف الإسلام جملة وتفصيلاً.

والشعر العربي حافل بمثل هذه الأمثلة المشابهة. فحين يعزل قول شاعر عن سياقه الأصلي، ويؤول حرفياً وبشكل مباشر، يشوه الشعر والشاعر، وتشوه اللغة الشعرية نفسها.

- وما يقوله الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي في مقالاته بالأهرام عن عدم اعترافك بالشعر المصري؟

- هذا أيضاً تأويل سطحي وسيء النية. لأن المشكلة هنا كما تبدو لي هي في أساسها شخصية، فكوني لم أعلن مرة إعجابي بشعره مسألة يؤولها بأنني لا أعجب بالشعر المصري. كأنه هو الشعر المصري كله، وعدم الإعجاب به هو عدم إعجاب بالشعر المصري كله.

ولا أريد هنا أن أتحدث عما كتبت عن الشعر المصري الذي لا أنظر إليه، في كل حال، بوصفه مصرياً. بل بوصفه جزءاً عضويّاً من الشعر العربي. فهذا مبدول في كتبتي لمن يريد الاطلاع.

انني حين أتحدث عن شاعر مصري أو عراقي أو سوري... الخ... لا أتحدث عنه إلا بوصفه جزءاً من نسج الحركة الشعرية العربية. وحين لا يعجبني شعره - وهذا من حقي قارئاً وناقداً، ومن حق الجميع - لا يعني أنني أشمل بعدم إعجابي هذا، شعر البلد الذي ينتمي إليه بالولادة.

- بالإضافة إلى الشعوبية هناك تهمة الباطنية... حتى أنهم يقولون إن بعض كتبك لا تفهم إلا «بمفاتيح» معينة، خاصة كتاب «المسرح والمرايا»؟

- حين أسمع هذه الكلمة أحاول أولاً أن أفهم القصد منها، وأقول هناك احتمالان لا أرى لهما ثالثاً.

إما أن يقصد بها أنني لا أعلن أفكاراً وآرائاً وإنما ابطنها واكتمها.

وإما أن يقصد بها التعريض بالجماعة التي اصطلح على تسميتها بالباطنية، دينياً، والتي أنتهي إليها، وهي الجماعة الشيعية التي اصطلح أيضاً على تسميتها بـ «العلويين».

وردي من الناحية الأولى، أن لكل مقام مقالاً، ولا «تطرحوا جواهركم قدام الخنازير»... أليس من حق كل إنسان أن يحتفظ لنفسه بما يؤمن به؟ هذا، علماً بأن الواقع هو العكس. فجهرت بأفكاري وآرائي هو نفسه الذي يجعل ما أكتبه ممنوعاً في معظم البلدان العربية. ورفض رفضاً باتاً أن أحضر «المهرجانات» كغري وأعود محملاً بالهدايا، وبعد عودتي أستمم مستوى المهرجانات وأنقد الذين دعوني - أقول أن رفضي القيام بمثل ذلك، هو الذي يعرضني لكثير من التهجمات التي تتردد في أكثر من صحيفة عربية. ولو كنت «باطنياً» لفعلت كما يفعل غيري وخصوصاً أولئك الشعراء «القوميين» «الثوريين»... الخ... ولكن مثلهم من «المقربين» «المرتاحين»، «الممدوحين»، «المشكورين»... الخ.

أما من الناحية الثانية، فكيف يمكن أن ترد على شخص يعد ولادتك ذاتها تهمة؟ وإذا كانت «الباطنية» تهمة، فلماذا لا تكون «الظاهرية» هي أيضاً تهمة؟ ثم إن من يعطي لنفسه الحق بأن يصف «الشيعية» مثلاً بأنها تهمة، يعطي في اللحظة نفسها الحق للمتهم بأن يصف «السنية» أو «المسيحية» بأنها هي أيضاً تهمة، وما هذا المستوى الذي تنحدر به إلينا مثل هذه العقول التي تطلق مثل هذه التهم؟

الإنسان بمشروعه وعمله، وليس بولادته وانتمائه.

الإنسان يسهر على المستقبل، وأمثال هؤلاء من العرب يدفعون الإنسان العربي إلى أن يغرق في كل ما هو ضد الإنسان، وسموه، وتفتحه، وضد أنسانيته نفسها.

- وانتهاؤك للحزب القومي السوري، الذي له موقف من مصر بالذات؟

- أهذه هي التهمة الأخيرة؟ طبعاً، لا. فليس هناك تهمة

انتبائي الأول، كان كذلك الأخير، وهذا ليس ادانة للحزب ولا لأي حزب آخر، فأنا لا أسمح لنفسي بإدانة أحد، وإنما كان نتيجة التجربة والاقناع بأن علي أن أختار بين النشاط السياسي والنشاط الشعري وقد آثرت هذا الأخير.

وبدءاً من هذا الاختيار، انصرفت بكليتي الى الشعر، وإلى الكتابة حول الشعر، وإلى النشاط ذي الطابع الشعري بشكل عام.

- ولماذا تركت هذا النشاط والبعض حتى الآن يحسبك في خانة فكر هذا الحزب؟

- ان موقفني هذا مبني لا على تجربتي في الحزب القومي وحده، بل أيضاً على معرفتي بالممارسة الحزبية في بلادنا، بشكل عام، فالأحزاب تفتقر في نظمها الداخلية العملية الى الروح الديمقراطية، وإلى البنى الديمقراطية، والأفراد فيها يتبعون القادة، والمعارضة فيها مجازفة تفضي الى فصل المعارض، في أحسن الحالات. ثم أن تجربة المبدعين مع الأحزاب تجربة مريرة - لا في بلادنا وحدها بل في العالم أيضاً. ولئن كانت ميزة المبدع والمثقف، التحليل والنقد والتحريك الدائم للأفكار، فإن هذه تصبح داخل الأحزاب شبه مستحيلة، وغالباً ما تنتهي بالصدام وبما لا تحمد عقباه خصوصاً إذا كان الحزب في السلطة.

لكن مع هذا كله، لا يزال بعضهم يردد بأنني سوري قومي، وفي سياق من الاهتمام، كأن ذلك جريمة لا تغتفر، هذا ليس كثيراً وحسب كما يقال، وإنما هو استهتار بالقيم كلها. وبالعقل، والمنطق. فالسورية القومية، وجهة نظر، والخلاف معها يجب أن يكون خلافاً فكرياً. وهي ليست جريمة لكي ينظر اليها بمنطق القانون الجزائي أو الجنائي. وقبل كل شيء، لماذا يستبسل هؤلاء في إطلاق مثل هذه التهم؟ وبأي حق؟ وماذا يمثلون؟ وما قيمة فكرهم؟ ومن هم؟ ألفكر العربي قضاة ومحاكم تفتيش وشرطة وهم الذين يقومون بهذه المهام كلها؟ ومن يسندوها اليهم؟ ان أحكامهم وأقوالهم لا تتوخى الحقيقة ولا المناقشة والسجال!! والا لتحرت الدقة ورجعت الى النصوص والوقائع.

- ماذا عن قصيدتك عن الخوميني التي نشرتها في جريدة «السفير» البيروتية؟ يتهمك البعض بأنك ما زلت تعتنق المذهب الباطني وتصدر أحكاماً عنصرية، وتساند الدم وإهدار كرامة الإنسان؟

أنت أيضاً تشارك في ترويج هذه الشائعة، والنظر اليها على أنها حقيقة. أنا متأكد أنك لم تقرأ هذه القصيدة! فهذه القصيدة - ان صحت تسميتها كذلك - لا تمدح الخوميني، ولا ذكر له فيها إطلاقاً، وإنما هي تحية للشعب الايراني كله، عشية اسقاطه النظام الامبراطوري، وأنا أرجو باصرار أن

إلا وهي من نصيبي. حسناً. الحزب السوري القومي ما هو؟ لقد نشأ في زمن الاستعمار ضد الاستعمار، معلنا انه علماني بالدرجة الأولى الاضطهادات والاعتقالات جزء أساسي من تاريخه، وهو فكرياً ليس ضد العروبة، وليس ضد مصر، على العكس، يقول حرفياً، في مبادئه: «الأمة السورية أمة عربية» وليس في تاريخه كله ما هو ضد مصر، وإنما كان ضد سياسات مصرية، محددة يراها خاطئة. وهو في هذا كمثل غيره من الأحزاب والمنظمات.

وأنا أتحدث من يأتي بعبارة واحدة من مبادئ هذا الحزب تشير الى أنه ضد مصر، بوصفها بلداً وشعباً، أو ضد العروبة. لقد نشأ الحزب في منطقة قد تكون أكثر مناطق العالم تعدداً وتنوعاً، ففيها أكثر من عشرين أقلية دينية وطائفية. فضلاً عن الأقليات السلالية واللغوية، من أكراد وشركس وسريان، وكلدان وأشوريين وأرمن وتركمان ويزيديين، الخ. وقد رفض الحزب القومي المفهوم القومي القائم على النسب والسلالة، وقال بنظرية «السلالة التاريخية» التي تنصهر فيها جميع العناصر. وهكذا قدم حلاً لهذا التنوع، يقول أن القومية حصيلة تفاعل تاريخي بين الناس والأرض، بصرف النظر عن أصولهم السلالية ومعتقداتهم، وهم في هذا وحدة اجتماعية ثقافية لا تتجزأ في كل حال يبقى هذا الرأي، نظرية قابلة للنقاش - لكن ادانتها المسبقة تشويه، عدا أنها هروب من النقاش بل الغاء له.

- القومية العربية في مفهوم الحزب القومي السوري هي تعددية على ما أذكر... كيف؟

- لا يقول الحزب بالقومية العربية الواحدة - بالمعنى الايديولوجي السياسي، وإنما يقول بالقومية العربية بالمعنى الثقافي - اللغوي، فهو يقول بلغة عربية واحدة، وثقافة واحدة - لكنه يقول في الوقت نفسه - كما أسلفت - بالتعددية والتنوع داخل هذه الوحدة، فلمصر خصوصيتها، ولسورية خصوصيتها، وللمغرب العربي خصوصيته، وانكار هذه الخصوصية أو الغاؤها أمر لا يقره الحزب. وما يقوله الحزب السوري القومي في ذلك، أعتقد أنه ليس الوحيد القائل بهذا، فهناك جماعات كثيرة، ومفكرون كثيرون يقولون هذا القول. وفي قولهم هذا يرفضون بالطبع الدعوات القومية ذات البعد السياسي - الايديولوجي - شبه العنصري، والذي لا يستند على أي أساس من العلم، ولا ينطلق من الواقع، وحقائق الاجتماع والتاريخ.

لهذا الحزب كان انتبائي السياسي الأول، وأنا لا أزال تلميذاً لم أتجاوز السادسة عشرة من عمري. لكنني مع ذلك تركت النشاط السياسي - الحزبي - كلياً، منذ أوائل الستينات، أي منذ ما يقارب الثلاثين سنة، وكما كان هذا

يعاد نشر هذه القصيدة مصورة عن «جريدة السفير».

يبقى السؤال: لماذا تبنى أحكام على أشياء لم نرها بأنفسنا؟ ولم نتأكد منها؟ ولماذا نزور؟ لماذا لا نقول: هذه قصيدة عن الثورة الإيرانية ضد الشاه ونظامه، كما هي في الواقع، ونفضل القول، تزويراً أنها قصيدة في مدح الخوميني - فننتزع القصيدة من سياقها الواقعي التاريخي، وننظر إلى الشخص الذي قاد الثورة الإيرانية، خارج عمله التاريخي المحدد، ونقول إن القصيدة تمتدحه؟ يمكن نقد القصيدة بوصفها قصيدة، وفيها بوصفها كذلك، من المآخذ ما كان كافياً لكي يدفني أنا نفسي - كاتبها - لكي أحذفها من شعري، كما فعلت مراراً بالنسبة إلى قصائد أخرى كثيرة. وليست هناك أية حاجة إلى اختلاق حجج أخرى - هذا إذا كانت المسألة شرعية، فعلاً.

«وهذه هي القصيدة ولك أن تنشرها» أما إذا كانت المسألة سياسية، فأمر آخر، حينذاك أقول: لم ينتقد أحد الثورة الإيرانية وهي لا تزال في بدايتها كما فعلت ومقالاتي في «النهار العربي والدولي» تشهد على ذلك - (لكن، من يقرأ؟)، ففي هذه المقالات وبخاصة مقالة: «من المثقف العسكري إلى الفقيه العسكري» أوضح رأيي القاطع بأنني ضد إقامة الدولة على أسس دينية، وبأن الدين يجب أن يكون أمراً شخصياً، بحتاً، ولا يجوز أن يكون مديناً.

- قيل أيضاً أنك زرت إيران بعد القصيدة، وأن لك حظوة عند حزب الله في بيروت. و... و...؟

- ان جميع «التقدميين» و«الثوريين» في لبنان، من كل جنس ونوع، دعوا إلى زيارة إيران وزاروها، باستثنائي شخصياً، والقائمون على الثورة يعرفون أنني إذ أيدتها إنما أيدتها في سياقها التاريخي، بوصفها اطماحة بنظام امبراطوري، ويعرفون أنني ضدها بوصفها تقوم على الدين، وتقول بتأسيس دولة دينية، ونظام ديني، لهذا يعرفون جيداً أنني لا يمكن أن أكون في التحليل الأخير، صديقاً لهم، لأنني لا يمكن أن أكون مناصراً للدولة الدينية.

الخلاصة - يا أخي - أنني انطلق من معايير، أصوغ على أسسها مواقفي، فأنا نشأت في مجتمع بُني جزء كبير من تاريخه على الصراع مع إسرائيل. ولذلك أدخل في معايير فلسطين وحرية الشعوب والديمقراطية. وكان نظام الشاه عدواً لهذا كله. ومن هنا يجيء تأييدي للثورة الإيرانية التي أعلنت وقفها إلى جانب فلسطين وحرية الشعوب والديمقراطية. بادئة بإقبال سفارة إسرائيل وتحويلها إلى سفارة لفلسطين. لكن الكلام على موقعي من هذه الثورة يتجاهل هذا كله. بالإضافة إلى تجاهل ما كتبه كما أشرت. وهذا يؤكد أن أصحاب هذا الكلام يريدون أن يظهروا أنني انطلقت في

تأييدي من موقف ديني وشيعي، مما يسمح لي بالاستنتاج انهم يعارضون النظام الجديد في إيران لأنه ديني أو شيعي تحديداً وليس لأنه ضد الديمقراطية، مثلاً، أو ضد الحريات، ولو كان الأمر بخلاف ذلك لعارضوا أنظمة دينية أخرى موجودة في البلاد العربية ولا يقل الطغيان فيها عن الطغيان «الشيعي».

ومن العجب أن يصدر هذا الكلام عن يسمون أنفسهم قوميين عرباً وعلمانيين، ذلك أن كلامهم يجعل دين الإنسان تهمة، وفي العالم العربي أكثر من عشرين أقلية دينية أو طائفية. وهذه جميعها، بحسب كلامهم، لا بد من أن تكون متهمة سلفاً، لأن لها ديناً آخر.

- تنتقل الآن بعد التهم وسام دفاعك؟

ويقاطعني أدونيس ويقول:

- هل انتهت التهم؟ هناك تهم أخرى كثيرة اتهمت بها. - الارتداد عن الاسلام، والتفرنس، والتأمرك، والتسفيت، وأن لي عشيقة وبيتاً في كل عاصمة من العالم. وأني في شعري غامض وضد الجماهير، ومخرب للتراث. وماذا أيضاً. يا لبؤس هذه الحياة الثقافية العربية!

- أقول تنتقل الآن إلى جو آخر، كتابك «الثابت والمتحول» أثار جدلاً كبيراً، ما خلاصة الأطروحة التي يعرضها؟ ثم ألا ترى أن التحول الذي أنت في صفه الآن - سيكون ثابتاً فيما بعد؟

- «الثابت» و«المتحول» مصطلحان رأيت انهما يفيدان في فهم حركة الثقافة العربية من داخل، أكثر مما تفيد المناهج التي نشأت في اطار ثقافي مختلف، استجابة لقضايا ثقافية مختلفة هي أيضاً عن القضايا التي تطرحها خصوصية الثقافة العربية.

«الثابت» هو ما رمزت به إلى المعايير والأفكار والقيم المرتبطة بالسلطة في المجتمع العربي.

و«المتحول» هو ما رمزت به إلى المعايير والأفكار والقيم المرتبطة بالقوى الهامشية في هذا المجتمع أو التي بقيت خارج السلطة، في موقف معارض بشكل أو بآخر، قليلاً أو كثيراً. وقد أكدت في الحالين ان هذين المصطلحين نسيان، اذا لم يكن كل ما يرتبط بالسلطة «ثابتاً» ولم يكن بالمقابل أيضاً كل ما يرتبط بالهامشية والمعارضة «متحولاً»، أي أنني أكدت على المعنى الأغلب والأعم في كل منهما.

وقد بدا لي، في التحليل أن «المتحول» لم يكن متحولاً إلا بالقياس إلى الثابت السلطوي، وأنا إذا درسناه في ذاته قد يبدو «ثابتاً» - هو أيضاً. وبدا لي بالتالي، «أن الثبات» ناتج أساساً عن البنية الدينية. وإن الخلل هو في كون هذه البنية تهيمن على مختلف وجوه الحياة والفكر في المجتمع العربي -

وعلى مختلف وجوه الابداع الفني والشعري أيضاً. واستناداً الى ذلك قلت لا يمكن للمجتمع العربي أن يحقق تقدماً حقيقياً، جذرياً وشاملاً، الا بفصل الدين عن الدولة وعن الفن والثقافة، ويتأسس مجتمع مدني علماني وعقلاني، وديمقراطي.

- من الفكر الى الشعر. كيف ترى وضع الحركة الشعرية العربية الحديثة وشعراءها؟

- قلت مراراً وأكرر ان هذه الحركة حققت انجازاً ضخماً، على صعيد اللغة الشعرية، وصعيد التقنية الكتابية، وعلى صعيد الرؤية الى الانسان والاشياء والعالم. وهي في ذلك علامة فارقة وأساسية، في تاريخ الشعر العربي، في مستوى العلامة الفارقة التي حققها شعراء الحداثة العربية في العصر العباسي. قياساً على شعرية الأصول كما تمثلت في الشعر العربي، قبل الاسلام بل ان الحركة الحديثة في عصرنا الراهن، ذهبت الى أبعد. ذلك أنها لم تقف عند حدود التغيير في التشكيل الشعري والتغيير في طبيعة العلاقة بين الكلمات والاشياء. وإنما غيرت كذلك مفهوم الشعر ذاته، ومفهوم القصيدة ذاتها، ومعايير «الشعرية» نفسها، وهنا يكمن في رأيي انجازها الأعمق والأكبر.

وهناك تداخل وثيق بين أجيال هذه الحركة، وتفاعل عميق بين نتاجاتهم. وتتضمن هذه التناجات ابداعات لا تقل عمقاً وأهمية عن ابداعات الشعر في اللغات الأخرى في العالم كله. وفي أحيان كثيرة، تكون في موقع التائق والتفوق. - هذا اعتراف منك بما حققته الحركة الشعرية الحديثة.

والتي أنت من فرسانها، لكنني هنا أحب ان أسألك بشكل خاص عن دور نزار قباني، فرغم شعره وصوره فانه - كما أعتقد - من أشعر الشعراء العرب المحدثين.. ما رأيك؟

- أنا ممن يحبون نزار قباني، ومن يقدرّون عالماً بدوره في لغة الشعر. ان له لغته الخاصة. وبيانيته الخاصة - مما أعطى للغة الشعر بعداً حياتياً يومياً. ولد بدوره حيوية جديدة في جسد الشعر العربي.

أما تقويم نتاجه، بوصفه نتاجاً محدداً، فأمر يخرج عن نطاق هذا الحديث، ويحتاج الى نقد شامل وعميق، ومثل هذا النقد لم ينشأ بعد، على حد معرفتي. وما يقال عن نزار، في هذا الصدد تحديداً يمكن أن يقال عن غيره من الشعراء.

- إذن ما رأيك الآن في «الشعر العمودي» باعتباره شاعراً حراً، وباعتبار أنك أيضاً ألفت «ديوان الشعر العربي» واخترت فيه روائع الشعر العمودي؟

- كانت هذه التسمية إشارة الى القوة والأصولية. وهي اليوم تشير الى ما يناقض هذا كله تماماً: الى الضعف والتقليد.

شعراؤنا الكبار في الماضي من امرئ القيس الى المتنبي - كانوا جميعاً عموديين، وكان شعرهم عمودياً. ولذلك فان المسألة ليست في العمود أو العمودية. وإنما هي في تحويلها الى تنميط وإلى تكرار واجترار.

المسألة هي، بتعبير آخر، في غياب الشعر والشاعر، فمعظم الذين يستمرون في كتابة الشعر، عمودياً، تنقصهم الطاقة الشعرية. او الطاقة الابداعية. فالحظاً ينجي منهم. لا من العمودي. أظن أن الجواهري هو آخر العموديين «الحديثين» الذين سيحفظ لهم تاريخ الشعر العربي دورهم ومكانتهم، بالإضافة طبعاً الى «القدماء الحديثين» شوقي وحافظ ومطران.

- هل تشعر بأنك في حاجة الى جائزة أو «مجد اجتماعي» كما نرى هذه الحاجة عند بعض الشعراء وبعض الأدباء أيضاً؟ وهل الشعر يعطي هذا المجد الآن في عالم العرب بالذات؟

- المفارقة هي ان شعري عزلني ويعزلني كلياً عن هذا «المجد الاجتماعي» وأنا سعيد بذلك. كل مجد اجتماعي تمنحه الأنظمة العربية الراهنة - بمؤسساتها وأجهزتها وقيمها السائدة - للشاعر، لا تمنحه تمجيداً للشعر، وإنما تمنحه لغايات أخرى.

ان كان لي مجد بالشعر، فهو المجد الذي يمنحني إياه الهامشيون الذين يعرفون أن يحلموا حقاً وان يستشرفوا عالماً آخر عربياً جديداً. وهو كذلك مجد الخروج دائماً من ضوء ساطع الى ضوء أكثر سطوعاً، من أجل المزيد من الاستقصاء والكشف ولعل في هذا ما يفسر لك عزوفي الكامل عن حضور المهرجانات الشعرية العربية وبخاصة الرسمية منها^(*).

- كثر حديثك حول الحداثة الشعرية «الثابت والمتحول» والانباع والإبداع.. من أجل ثقافة عربية جديدة، هل تريد أن تقدم في شعرك أجوبة لقضايا معينة؟

- لا يقدم الشعر جواباً. لا يدعي أنه يقول «الحقيقة» ربما كانت خاصية الشعر الأولى هي في أنه يكشف للانسان، تجريبياً، انه يشعر ويحلم ويفكر ويكتب ويتحرك في اللامتتهى. وليس في اللامتتهى أي وثيقة أو أي حقائق نهائية. ليس فيه غير السؤال الذي يقود الى السؤال. أليست اذن قوة الانسان في السؤال لا في الجواب؟ المجيب هو الله وحده. والانسان هو السائل. شعري من جهة السؤال فقط. وأضيف أن مهمة الشاعر الأساسية هي أن يكتب شعراً يستحق صفة الشعر.

(*) كيف يفسر الشاعر حضوره معرض الكتاب الأخير في القاهرة، وقد أقامته الهيئة العامة للكتاب وهي مؤسسة حكومية؟ «الأداب»

- ما موقفك إذن من هموم الانسان العربي؟ وهل تتألم اذا أسيء فهم شعرك؟

- «هموم الانسان العربي... الخ». من يحدد هذه الهموم، وما معيار تحديدها؟

ثم هل تكفي الكتابة عن هذه الهموم، أياً كانت، لتكون الكتابة جيدة؟

«الهموم» هي «موضوعات» فما علاقة هذه، شعرباً، بالشعر؟ الكتابة تقوم بكيفيتها، لا «بالهموم» التي تحملها. لقد روج النقد الشعري الايديولوجي، منذ الخمسينيات، لأفكار وطرح قضايا نقدية، آتية من حقول السياسة والايديولوجية، لا من حقل الشعر، لذلك أسهم كثيراً في تشويش الذاتية الفنية، والكتابة الشعرية، والتقويم جميعاً، ومن المؤسف ان تكون بعض مصطلحاته التي لا تعني أي شيء على الصعيد الشعري، شائعة حتى اليوم، فمثل هذه المصطلحات هي التي تملي مثل هذه العبارات: «القصيدة» لذاتها، أم لقارئ ما؟ هل الشعر لديك مغامرة الذات مع ذاتها أم مغامرة من داخل المجتمع واليه... الخ... فهي عبارات «أيديولوجية» لنقد «موقف» الشاعر السياسي ولا علاقة لها بنقد شعره بحصر المعنى.

ذلك أن القصيدة مهما كانت «ذاتية» أو «لذاتها» تبقى ظاهرة اجتماعية. ونقدها إذن يجب أن يعتمد على نصها، أي على بنيتها الفنية.

- وما نصيحتك لجيل الأدب الناشئ باعتبارك شاعراً مخضراً؟

- إن على الجيل الأدبي الناشئ أن يتخلص كلياً من هذا النقد «المضموني» الايديولوجي الساذج، سواء جاء من جهة اليسار أو من جهة اليمين.

- هل تتألم إذا قوبلت إحدى قصائدك أو مقالاتك النقدية بسوء فهم مثلاً؟

- لا يؤلني - شعرباً، ان تقابل قصيدي بسوء الفهم أو عدمه، أو باللامبالاة أو بالمنع. لأن الذين يقابلونها بمثل ذلك هم ممثلوا النظام الثقافي السائد. ولأنني أثق أن القوى التي تمثل الطاقة الحية الخلاقة في المجتمع العربي، تقف من شعري الموقف النقيض، ولأنني أخيراً أرى أن الموقف الأول يمثل مرحلة تاريخية عابرة، وان الموقف الثاني هو الذي يعبر عن حقيقة المجتمع، وعن المستقبل.

غير أن ذلك قد يؤلني سياسياً واجتماعياً، يؤلني فعلاً أن أرى دولة عربية في الربع الأخير من القرن العشرين، تخاف - وهي المدججة بالأسلحة من كل نوع - من قصيدة أو من كتاب، إذ أن مثل هذه الدولة ستكون عاجزة عن مقاومة أي

شيء، وستكون خائفة من كل شيء. وما تكون إذن جدوى وجودها واستمرارها؟

وبأي حق تعطي هذه الدولة عن مجتمعتها مثل هذه الصورة: مجتمع مريض، متهالك، ينوء كاهله وعقله بـ «حمل» قصيدة أو كتاب.

كيف لا يكون الشاعر متناقضاً مع دولة كهذه تفرض على المجتمع كله صورة كهذه؟

هكذا لا أعبر في شعري عن المجتمع بوصفه أنظمة، ومؤسسات ومنظومات فكرية واجتماعية وسياسية، وإنما أعبر عنه بوصفه أحلاماً، وتفجرات وتطلعات، بوصفه انقلاباً جذرياً على السائد، وحركة ابداعية متواصلة.

- ما العلاقة فيك بين الناقد والشاعر؟

- يظل الناقد في راقداً مخبئاً الى أن يرى القصيدة مكتوبة. حينذاك يستيقظ ليقرأها بقسوة بالغة، تصل أحياناً الى إلغائها.

- ما معيارك في تقويم نتاجك هل تقيس نفسك بالماضي أو بما تحقق؟

- لا أقيس نفسي بالماضي أو بما تحقق، وإنما أقيسها بالممكن، بالمستقبل، بما لم يتحقق. أنا من جهة المجهول، واليه أنتمي، لذلك أشعر دائماً ان ما يعجبني حقاً، لم أكتبه بعد.

وإذا كنت أعجب ببعض شعري فلأنه يدفعني في طريق هذا المجهول.

- لك في ابن خلدون رأي يقلل من أهميته المعترف بها والمتعارف عليها. وابن خلدون كما تعرف الأجيال من المفكرين المسلمين الذي كان لهم السبق في علمي الاجتماع والتاريخ. وكان قمة رائدة من قمم «العرب» وما يزال؟

- كلا، لا أقلل ولم أقلل يوماً من أهمية ابن خلدون، وإنما أقصد في الرأي الذي تشير اليه، ان تحقيق القطيعة المعرفية، وفقاً للمصطلح الذي شاع بين الغيبة الدينية، والعقلانية العلمية، وهو تحقيق ملح بالنسبة الى حياتنا الفكرية العربية. يساعدنا في بلوغه فكر ابن رشد والرازي وابن الراوندي تمثيلاً لا حصراً أكثر مما يساعدنا فكر ابن خلدون، خصوصاً انه يصدر عن غيبة دينية على الرغم من «عقلانيته» الظاهرة.

- كيف تنظر استناداً الى جوابك هذا عن سؤال ابن خلدون، الى العلاقة بين المعرفة والسلطة في المجتمع العربي؟

- أسست القراءة العربية الاسلامية الأولى للوحي، بعد وفاة النبي، لعلاقة عضوية بين المعرفة والسلطة في المجتمع العربي الاسلامي، ولا تزال هذه القراءة سائدة بينه وممارسة.

لكنها مع ذلك هي رمز الطاقة العربية الحية اليوم. وهي لذلك مجد العرب اليوم، لا الثقافي وحده، بل السياسي أيضاً.

- سؤال أخير: دعتك جامعة السوربون، باريس الثالثة، استاذاً زائراً لسنة جامعية كاملة، ودعتك أيضاً، الكوليج دي فرانس لتحاضر فيها. ما الدروس التي أعطيتها في الجامعتين؟

- تمحورت الدروس التي أعطيتها في السوربون، باريس الثالثة، حول موضوعين: الشعر قبل الاسلام، والشعر في عصر النهضة، وأنا أهيم ما قلته حول الموضوع الأول لكي يصدر في كتاب سيكون عنوانه «كلام البدايات»^(١) وهو يحمل وجهة نظر أظنها جديدة في فهم الشعر قبل الاسلام وتقويمه. أما موضوع الشعر في عصر النهضة، فقد عالجته فيه مفهوم «النهضة» في الشعر: هل يشمل هذا المفهوم طرق التعبير نفسها، وحينئذ يجب أن تتغير، أم ان هذا المفهوم يقتصر على «الأفكار» - وحينئذ لا يكون الشعر الا مجرد وسيلة ناقلة أو مجرد إناء لاحتواء هذه «الأفكار» وهل يمكن الفصل في الشعر بين «الشكل» و«المضون» كما كان يفعل النقاد العرب القدامى؟.

هذه قضايا هامة علينا أن نبحثها ونناقشها دون وجل أو خوف.

وقد ألفت في «الكوليج دي فرانس» وهي كما تعرف أرقى معهد جامعي في أوروبا، وفي الماضي منع تدريس ابن رشد فيه، لأنه كان يعد مخرباً فكرياً، ألفت أربع محاضرات على مدى شهر، حول «الشعرية العربية» وقد صدرت بالفرنسية في باريس وصدرت كذلك بالعربية في بيروت^(٢).

(١) يصدر عن دار الآداب في الشهر القادم.

(٢) عن دار الآداب.

ومن هنا نجد أن لارتباط المثقف العربي بالسلطة اليوم أصولاً تاريخية «فالمثقف» اليوم انما هو شكل آخر «للفقيه» وللشاعر» في بلاط الخليفة: الثقافة سلعة و«المثقف» اليوم يبيع «ثقافته» للحاكم، كما كان الفقيه يبيع «فتواه» والشاعر يبيع «قصيدته» للخليفة.

وهذا يعني في الممارسة ان السياسة مدار الحياة أو قطبها الاساسي وان الثقافة وسيلة من وسائلها وتابعة لها. هناك إذن إفساد، من الأساس، لمعنى العلاقة بين السياسي والثقافي.

فهذه لا يجوز ان تكون علاقة استتباع بل علاقة استقلال.

السياسي والثقافي السياسي هو نفسه ثقافي، تعبيران عن فاعلية انسانية - اجتماعية، كلاهما يجب ان يستضيء بالآخر، باستقلاله الذي تفرضه خصوصيته، لا أن يكون احدهما «عبداً» والآخر «سيداً» كما هي الحال في المجتمع العربي.

هذه الحال نفسها تجعل من المثقف مجرد «موظف» يمدح «الصديق»، و«يهجو» العدو، وهي تؤدي الى ما نحن عليه في المجتمع العربي: انعدام الفكر بوصفه حرية - أي بوصفه بحثاً لا عائق امامه وأمام اعلان كشوفه، وبوصفه ابداعية مستقلة.

ولهذا يبدو ما نسميه «الثقافة» في المجتمع العربي «مؤسسة» كبقية المؤسسات التابعة للدولة مباشرة: المدارس، الجامعات، الاتحادات الأدبية والجمعيات الثقافية والعلمية، المجلات، الجرائد، التلفزيون، الاذاعة... الخ. كلها «وسائل» اما لتعظيم النظام و«منجزاته» بشكل أو آخر، أو «لتحقير» خصومه وإبراز عيوبهم بشكل أو آخر.

هذا هو الطابع الغالب، السائد على مستوى المؤسسة، وهذا يعني أن ثمة بعض الاستثناءات «الهامشية» هناك فئات تحلم وتفكر وتعمل خارج الآلية المؤسسية وهي قلة قليلة.

بيروت والطوفان

خالد الخزرجي

تنتفضُ الشعوبُ وتزدري جلاّدها! .



بيروتُ مشنقةٌ جديدة . .
ودَمٌ يُعبأُ في قناني الخمر يشربه الغزاةُ
بيروتُ طفلتنا الوحيدة . .
أغقتُ على نثري زجاج . .
وأغتالَ ضحككتها رصاصُ الحقدِ،
قصُ ضفائر الأعياد - يا غصبي اشتعل -
هذي رياحُ الموتِ تصهلُ في المدينة،
يا دمي كن شاهدي
كن سيفي الممشوقَ يرسمُ لي غدي! .



بيروتُ مائدةُ التفاوضِ، والعشيرةُ،
- آه يا بلدي - موزعةُ
تقايضني التي لي في هواها بيعةُ
وأنا المبددُ، مَنْ يجمعُ شملَ أوردتي،
تحاصرني الخناجرُ والمُدى . .
«قومي هُم قتلوا أميمَ أخي
فاذا رميتُ يصيبني سهمي»
«فلئن عفوتُ لأعفونَ جلاًلاً
ولئن رميتُ لأوهنَ عظمي»



قد ضعتُ في الفلواتِ،

وصرختُ:

- هذا وجهك الطفلي تنكره العيونُ
أم نجمة سوداء في قنديل ناز؟
أم أن ليل الحربِ، ليل الشرِّ،
أبحر في ضفائركِ الغصونُ؟!
أم أنتِ أرملةُ،
تذترُ بالرمادِ وبالجنون؟!
وصرختُ:

- لا . . ما كان وجهك غيرَ مرآةِ العصور
الطيّباتِ،

وصبوة الحُلُمِ المنورِ، فاسمعيني . .
- إني أدخرتُ دمي
ليومِ مشيئة التاريخِ،
قلتُ:

أحرّضُ الأحجارَ، والأطفالَ، والوطنَ
الصموتَ،
أزلزلُ الدنيا وأوقدُ نارها! .

قومي معي . .
هذا مخاضُ دمِ العصورِ بأيّ مألغةٍ،
بأيّ وسيلةٍ

قومي ابعثي طوفانها

هي كلمةٌ - لا غيرَ -

جُبْتُ رَحَابَ أَرْضِ اللَّهِ

أَسْأَلُ عَنْ بِلَادٍ تَحْتُونِي

أَعْمَامِي الْمَتَدَثَّرُونَ بِصِمَتِهِمْ

رَقَصُوا لِمَذْبَحِي .. تَنَادَوْا لِلْوَلِيمَةِ،

لَمْ يَزَلْ جَرْحِي بِأَوْرِدَةِ الرِّمَاحِ مَكْفَنًا

وَأَنَا الشَّهِيدُ بِلَا وَطَنٍ! .

لَا كَأَدْ أَنْكَرُ كُلَّ آبَائِي، وَأَسْمَائِي،

وَأَخْلَعُ رَايَةَ الْأَجْدَادِ، أَبْرَأُ مِنْ ظَنُونِي ..

كَفَنْتُ جَرْحِي، وَارْتَدَيْتُ

عِبَاءَةَ الرِّيحِ، امْتَشَقْتُ يَدَيَّ،

امْتَطَيْتُ بَرَأَقَ نَارِي

وَالرِّيحُ تَصْهَلُ فِي الْبَرَارِي

وَالرِّيحُ تَأْخُذْنِي وَتَقْطِفُ مِنْ ثِمَارِي

مَنْ شَاهِدِي؟!

هَذَا قَمِيصُ مِفَاتِنِي رَثٌّ

وَالْهَتْ:

- سَوْفَ تُولَدُنِي الْبِلَادُ

جَمْرًا عَلَى جَمْرٍ، وَأَبْصُرُ جَنَّتِي ..

مَرْمَى خَنَاجِرِهِمْ يَكْفِنُهَا الرَّمَادُ ..

مُدْنِي مَبْعَثَةٌ وَأَشْلَاطِي بِكَفِّ الْمَوْتِ،

نَخَذَلْنِي الْعَشِيرَةُ، كَيْفَ أَهْرَبُ مِنْ

دَمِي؟!

وَأَنَا الْقَتِيلُ وَلِي دَمٌ

فِي الْأَرْضِ وَأَسْمُ فِي السَّمَاءِ! .

وَعَدَوْتُ أَرْكَضُ فِي الْبَرَارِي

وَالْخَوْفُ مِنْ دَارٍ لِدَارٍ

يَجْتَاخُنِي

وَيَغْوِسُ فِي لَحْمِي، يَبْدُنِي فَاسْقَطْ فِي

قَرَارِي

أَنَا حَامِلُ الْأَرْثِ الْقَدِيمِ وَرِثَ كُلِّ

سَلَالَةٍ

بِدَوِيَّةِ أَحْقَادُهَا

مَضْرِيَّةِ أَحْقَادُهَا

بِنْدَاحِ صَوْتِي غَاضِبًا

فِي كُلِّ أَرْضٍ قَفْرَةٍ عَطَشَى لثَارِي!

بَيْنِي وَبَيْنَكُمْ تَوَارِيخُ مِنَ الثَّارَاتِ،

وَالدَّمِ .. وَالْخَطَايَا ..

وَأَنَا وَرِثَتُكُمْ الَّذِي اغْتَالَتْهُ

أَسْيَافُ الْمَنَايَا ..

أَسْرَيْتُ أَبْحَثُ عَنْ جُذُورِ سَلَالَتِي

شَاخَتْ بِي الطَّرِيقُ الْقَدِيمَةُ وَاحْتَوَانِي

تَعَبٌ .. وَصَوْحُ بَيْ زَمَانِي ..

مَنْ أَيْنَ؟ .. مِنْ أَيِّ الْمَفَازَاتِ الْبَعِيدَةِ،

يَبْتَدِي تَارِيخُ مَجْدِكَ يَا بِلَادِي؟!

يَا هَذِهِ الْمَدُنُ الْقَلَمَاءُ ..

لَوْ مَرَّةً ..

تَتَوَقَّدِينَ

وَتَمْطُرِينَ

لَوْ صَحْوَةً ..

وَنَقِيمُ عَرَسِ النَّارِ،

نَوَلُمُ لِلْضَحَى

وَطَنًا مِنَ الْأَقْمَارِ

وَالْأَشْجَارِ،

لَوْ تَتَفَجَّرِينَ

وَتُبْعَثِينَ ..

فَلتَوَقَّدِي ..

مِنْ شَمْسِيكَ النَّوَرِ الَّذِي تَتَرَقَّبِينَ

وَلتَنْتَبِي

شَجَرًا تَوَسَّلَهُ ضُلُوعُ الْعَاشِقِينَ!

بغداد

قراءة عربية لأعمال أوروبية

صلاح ستيتية

أحدهما ومعايرة الآخر، معايرة أحدهما في، وعبر الآخر، هي التي تحقق لهذا العمل، من وجهة نظر شكلية وفي نظر مراقب خارجي، خصوصيته - وهو ما نسميه اليوم الأصالة، نحن الذين نعاني، أكثر من جميع الأجيال التي سبقتنا، فقدان الهوية. «من أنا؟» هو السؤال الرئيسي الذي يطرحه على نفسه المبدع المعاصر، وهذا الاستفهام هو نفسه الذي يعصّب عمله، ويصبح، على مدى العمل، في دوراته ومنعطقاته، الجواب. وهكذا نرى كيف يتحوّل «كيف» العمل، على مستوى جبلته الأصلية، إلى «لماذا»، والحق أنه ليس ثمة عملٌ جوهريّ، عمل حيّ، عمل حقيقي لا يمتزج فيه الواحد ولا يذوب في الآخر. إن العمل هو مصادرة عضوية، وذو علة غامضة. وهكذا شأن كلّ منا، نحن البشر الأحياء، الذين يكون العمل مرآتهم، الحية هي كذلك. وعلة العمل هذه، التي بها يتعقد «كيف» و«لماذا»ه، وبها يمتزجان، والتي بها ينفكان، في آخر المطاف، تُعاش بوعي أو بغير وعي، وفق الأزمان ووفق الناس. بالأمس، وأول من أمس، وفي كل حقبة قديمة، كان المرء يتجنّب بالغريزة أن يوجّه إلى تلك العلة نظره، وهو النظر المحجّر لكل ماضٍ. لكل سابق ينبغي له، ليبقى جديراً بالحاضر والمستقبل، أن يظلّ في العمق غامضاً مانعاً. وكلّ حتمية خلاقة ترافقها قابلية تحوّل، لأن كل

الغرب مصنوعٌ من أعمال، والعالم العربي الذي يواجهه هو نظر أسود يقدح شرراً. فهناك الغذاء، من جهة، والجشع، من جهة أخرى. وليس بين الاثنين، الغذاء والجشع، إلا البحر المتوسط الضيق الذي لا يقوم سداً، وإن كان يشكّل حدّاً. وأنا أقول بأن هذه هي الصورة التبسيطية التي يتخذها الكثيرون، وبين العرب أنفسهم، لهذا التبادل غير المتكافئ. والذي أودّ أن أقوم به، في هذا العرض، هو أن أجلو طبيعة عدم التكافؤ هذا، فيما أنا أقوم الصورة الإجمالية.

وأبدأ ببعض التعريفات. فما هو «العمل»؟ يخيّل إليّ أنه، جوهرياً، زمنٌ ما في حيّز ما، مزيةٌ ما لزمن في مزية ما لحيّز، يتغيّر أحدهما والآخر بالقدر نفسه، وفق ما يختلف النتاج، الذي هو المعبر عنهما، بالنسبة لجميع المعبرّات الأخرى، مما يؤدّي إلى تنوع كبير في الحيّزات والأزمان، ومن مؤلّف إلى آخر، في التركيبة الحاصلة على هذا النحو وفي تغيّر الطبقات الناتج، إلى مذاقٍ غير قابلٍ للاحتذاء. إن جودة عمل فني، وعبقريته إذا صحّ التعبير، إنما تكمن، على وجه الدقّة، في كونه مُبايناً. والعمل، إذ هو مصنوع من حيّز وزمن، مع غلبة الحيّز في العمل ذي الطبيعة التشكيلية، وغلبة الزمن في العمل الأكثر رُوحية، على نحوٍ غير مرئيّ، فإن العلاقات الملتبسة لهذين البُعدين، معايرة

إبداع حقيقي يكون، وينبغي أن يكون، في لحظة من سيورته التي تقوده إلى النور، حُرّاً، متحرراً من جذوره الذاتية.

بعد أن حدّدنا العمل، حيزاً وزمناً، طاقةً واستقباليةً، ربما كان يحسن بنا، قبل أن نتعمّق الموضوع، أن نهتمّ بتعريف «قراءة» عملٍ ما. ويُخيل إليّ أن لكل عمل نموذجين ممكنين للقراءة. القراءة التي لا تهتمّ إلّا بالموضوع أو بما يُسمّى الموضوع الذي ليس إلّا مُفَصّلة ما ليس حقاً العمل، وإنما فكرة ما هو أو ما يُعتقد أنه هو، وهي القراءة «الجافة»، شأن العمود «الجاف» الذي يحتوي النفعي؛ والأخرى هي قراءة سحرية تفترض تطابقاً وانجذاباً، تواصلًا تناضحياً واتحاداً، وبكلمة واحدة مشاركةً حَيِّيةً - قراءة متواطئة. قراءة متواطئة مقابل قراءة جافة، قراءة متعة مقابل قراءة تعرية، تعريّ استمتاعٍ في حالة، مقابل تعريّ امتحان أو مراقبة سريرية في الحالة الأخرى - قراءة أفكار في هذه الحالة الأخرى، مقابل قراءة أشكال في الأولى. أيكون من التقدّم المبالغ به الادّعاء بأنّ ما تغلّب ورجح، في قراءة الشرق للغرب، وفي قراءة الغرب للشرق، إنما كان جوهرياً القراءة الجافة، تلك التي تهتمّ بالأفكار، لتقوم في الحقيقة بتنفيذها، إذ تبيّن بشكل مخيف أن الأشكال، حين فرض سحرها الغامض نفسه على الوعي العميق، غير قابلة للتنفيذ؟ أجل، فطوال زمنٍ مفرط الاتساع، كان ثمة من الجانبين، ولا سيّما من جانب الغالب الذي كان لا بدّ له، وقد اكتمل زمنه، أن يتنازل عن التغلّب للذي كان، إلى وقت قصير، يسيطر عليه - كان ثمة قراءة عمياء، عمياء على نحو مفارق، غالباً ما تغيب عنها المشاركة الوجدية المتميّزة بالحدس والاستشعار.

قلت إن العمل هو نقطة التقاء الزمن والحيز. ولا بدّ لي، خلال تحليلي، من أن أعود غالباً إلى هذين المفهومين المتكاملين اللذين تتشكّل منهما مادّة العمل نفسها. ويمكن أن أبدأ حديثي من تاريخ ١٩٤٥، من الساعات الأولى لما بعد الحرب، وفي غمار معارك التحرير القومية، هنا وهناك. إن الإنسان العربي، في فترة ما بعد الحرب هذه، هو فريق مُنحاز. فمعركته الحيوية، في هذا الحيز المتوسطي الذي

هو أيضاً حيزه، تجعله ينظر إلى أوروبا، تجاهه، في عينيها: إن زمن الاستعمار قد عاش، وإنهاك القوى - وهو إفلاس معنوي بقدر ما هو مادّي - يدقّ أجراس ألوان السيطرة. ولكن القوى لا تعتبر الأمر كذلك، ومن المعروف أن صراعات تتبعها صراعات أخرى، وكثيراً من الدم وكثيراً من الموتى، ستطبع بطابعها تمخّض العالم الثالث وصعوده. والعرب هم في طليعة هذه المعركة لاسترداد الأرض والكرامة، ولممارسة كينونتهم الكاملة في كينونة عالمية مُجدّدة. تلك هي إرادتهم، وذلك هو مطلبهم الذي يمكن أن يصبح مأساوياً إذا رغب المستعمر القديم ذو الوجه المكشوف، أو الجديد المقنّع، في إبقاء امتيازهم الذي لا مبرّر له: امتياز يهدف إلى تأمين الوضع الاستراتيجي لنفسه، والسيطرة الاقتصادية ووضع اليد، كلما أمكن ذلك، على التطوّرات السياسية، والسلطة الثقافية ومتضمّناتها. فهل يوافق العرب على عودة هذه الأنماط الجديدة من الارتعائات؟ إن «لاءهم» المُصْدية تملأ بصخبها الربع الرابع من القرن العشرين، وأنا لا أنسى إسرائيل التي فرضت عليهم، ولا البترول الذي بدأوا اليوم فقط يعرفون قليلاً، قليلاً جداً، التعامل به. إن وضعهم يلفت النظر بأنه من أبرز الأوضاع في العالم الثالث. ولنعترف بأن هذا الأمر ذو مغزى، بالنسبة إلى الفريقين: فهو خطير لفريق، بقدر ما هو موحٍ للفريق الآخر. ومن هنا أهمية إلقاء نظرة معمقة إلى الجهد الجديد للسيرورة المبدعة أو الخلاقة.

ذكرت تاريخ ١٩٤٥، ولكن هذا التاريخ هو واحد من تواريخ عدّة في المسيرة التي قادت العرب، منذ ما لا يقل عن قرن، ولا سيما عرب الشرق الأوسط، إلى وعي خصوصيتهم ويقظة وعيهم القومي بتعريفه، الأضيق والأشمل. إن المعركة قد خيضت تارة بالوانٍ من نفاذ الصبر وتارة بالوانٍ من العنف، ضد المحتلّ التركي المسلم أولاً، ثم ضد المحتلّ الانتدابي أو المستعمر غير المسلم، وكلاهما بالنسبة إلى «العربي» - سواء أكان مسلماً أم مسيحياً - عنصرين مُعادين، ومن هنا كان طبعاً تمثّل العروبة والنطق بالضاد وتصعيد الثقافة الخصوصية إلى مستوى عامل التحرير. وإن من يلاحظ تمازج الاثنين، بل التحام الحدث

الثقافي بالحدث السياسي، تخفّ دهبته من تؤثر الظاهرة اللغوية والثقافية في إعادة اكتساب القيم الأصلية ومن الدور الصراعى الجاد الذي لعبته الطلائع الثقافية العربية في هذه المعركة الكبيرة التي سماها العرب «معركة القدر».

معركة القدر: إن العرب، بعبارة أخرى، يريدون أن «يكونوا»، ولقد رفض الآخرون دائماً رغبتهم هذه. يريدون أن «يكونوا»، لأنهم، ولمدة طويلة، قد «كانوا»، ولأن تاريخ الحضارة، وخاصة الحضارة الغربية، لا يمكن أن يكتب بدونهم، هم الذين كان إسهامهم، في هذا الحوض المشترك، حاسماً. ولا يمكن أن يُنسى بسهولة، حتى ولو في ساعة الاستلاب المفروض والإنكار المعانى، بل لا سيما في هذه الساعة بالذات، ذلك الضوء الساطع لشمس ضائعة. صحيح أن بالإمكان أن تُوصف بالشطط تلك المحاولة التعويضية عن الماضي الباهر بحاضر باهت مفاجئ، وهو مفاجئ لأنه يُنظر إليه أخيراً بعين مستبصرة تحت عواصف الزمن وبروقه. وفي أحد هذه البروق، في أحد هذه الإشعاعات، لاحظ العرب، إذ خرجوا من عصر طويل من النوم، حضورهم - الغياب اللامجدي، بين البحر والصحراء، وقوتهم اللامستعملة، ورأوا الآلة الهائلة التي نصبها الفريق المقابل، آلة «تطحن الزمن والبشر، ولكنها كذلك آلة تدفع التاريخ إلى الأمام، وتنتج فائضاً من الخيرات المادية والكهرباء العقلية، وتزود الجسم الاجتماعي بتقنيات جديدة لاستغلال الواقع، وتقدّم فكرة امكانيات استكشاف ما هو إجماعي وكلي. باختصار، رأى العرب، عبر برقي تأملوه ملياً فيما بعد، تحت مظهر مجد من الأمجاد، الحضارة الصناعية ومجتمعها من العبيد، تلك الحضارة نفسها التي كانت تستعبدهم. وتلك الصدمة التي أحدثتها هذه الرؤية - المشعة (والمُشوّهة بالتأكيد) ستظل مستمرة، ويمكن القول إن هذه الصدمة، منذ القرن التاسع عشر حتى أيامنا، ستبقى قائمة، فيما تظلّ عرضة للألوان الأقلّمة والنقطة الحية لتساؤل لا يجد جوابه.

وهكذا يتحدّد العربي، في زمن يقظته، على نحو مثير للفضول، بواسطة مواجهة متحمّسة. فهو هناك من جهة، بلغته وماضيه، ماضي الشمس الشارقة والغاربة، وهوسه

لاسترداد كلّ ما يميّزه ويتسرّب به، كما يتسرّب بشوّه المصنوع من شعر الجمل، بعباءته الواسعة الدافئة. وهناك، من جهة أخرى، ذلك «الأخر»، بسرعه المكتسبة، وفعاليته المخيفة، وعناقه المنطقيّ والإنساني، وتنوّع إمكانياته التي تستطيع بسهولة أن تتحوّل إلى وقائع محسوسة لفرط ما يبدو قادراً على إخضاع الناس والأشياء لأغراضه، وكذلك نزعة الانتصارية الثقافية والمعنوية. مواجهة اعتزاز بالأمس واعتزاز باليوم، مواجهة مُسَيِّطِر/ مُسَيَّطَر، ومُسَيَّطِر/ مُسَيَّطَر، تماسّ استلابين من نموذجين متناقضين، ومع ذلك متكاملين، أحدهما يبخس الآخر قيمته، والآخر يبالغ في تقدير قيمة الأول، أحدهما يحاول، في هذا الالتحام، وفي جو من الانسحار المتبادل الغريب، أن ينتزع من الآخر سرّه، والآخر من الأول قوّته الحية. معادلة غير ثابتة ومتفجرة - وستفجر؛ جَبْرٌ قِيَمٍ لا يمكن التأكيد بأنها كانت ولا تزال معنوية.

إن النقاش التنازعيّ بين العروبة والغرب هو من نقاشات العصر الكبرى بهذه العلاقة المُستَبَلّة، والخلافة إلى حدّ ما كما سوف نرى. إن هذه المواجهة، وهذه المجابهة جسماً لجسم أحياناً (ويحسن ألا ننسى أن المباراة الغرامية هي أيضاً مجابهة جسماً لجسم...) هي بالنسبة إلى العالم العربي وأوروبا، ولو كانت بين الشرق والغرب، عميقة المغزى، لأنها تكشف عن بعض المكاسب التي استردّها العالم الثالث. إن الثقافة العربية التراثية ثقافة كاملة، أي إنها تنظيم مُبْنِيٌّ من العلامات المتداخلة، ولو بدت متناقضة، ونظام شديد الانسجام من ألوان الدفع والمراجع المتطورة في نشق غير مشّتت نحو انجازات مطبوعة بـ «طبيعة الأشياء». وثقافة ناجزة على هذا النحو تتحدّد ليس فقط ككَلِيّة جوهريّة وملاءمة قابلة للرصد، وإنما كذلك كغيريّة غير قابلة للانحلال في أنظمة أخرى للانسجام، ولا في كليات ثقافية أخرى. أما إن كان ذلك جيداً أم لا، فتلك مسألة أخرى. وسواء أردنا أم لم نرد، فإن ثقافة ما، إنما تُوجَد في أحد مستوياتها الجذريّة «ضدّ» الثقافات الأخرى، ولا سيما تلك التي تهتدّها. وبمقدار ما تكون هذه الثقافة منظّمة من أجل تأكيد ذاتها، ومتجذّرة بقوة في السوعي

واللاوعي الجماعي، يكون رد فعلها المحموم، وحتى البدائي، على الغزو الذي تتعرض له.

لقد كان التبادل، وطرز التبادل، بين الثقافة العربية وجاراتها الغربية القوية قالباً لالتباسات. أن نشير إلى الافتتان وإلى الرفض، فهذا يعني أننا نقول كثيراً، ونقول قليلاً جداً. وهذه مشكلة ليست، على أي حال، حديثة، ولا إلى الأمس فقط، بل ترتد إلى المواجهة الأولى بين طرازين من الحضارة وطرازين من البشر. ويلاحظ «إيف بونفوا»، وهو يدرس «أغنية رولان»، أن ليس هناك في الظاهر ما يميز، في النص، الفارس المسيحي عن الفارس المسلم اللذين يتقاسمان نظام القيم نفسه، ومع ذلك يتبين بسبب خلل لا يعرف مصدره، أن المنظور زائغ مشوّه بحيث أن الحركات نفسها والأفعال نفسها والكلام نفسه تحمل محتوى ومعنى متناقضين تماماً بين الفارسين المفصولين بحدّ غير مرئي ولكن لا يمكن عبوره. فكأنّ هناك معاملاً متغيّراً يحمل علامة + لأحدهما وعلامة - للآخر. فذلك الذي كان صحيحاً في زمن «أغنية رولان»، وما يمكن أن نلاحظه كذلك في «الرومانسيرو» أو «اللويساد»، لا يبدو أن باستطاعتنا اعتباره أقلّ صحّة في أيامنا هذه، باعتبار أن المواقف الأساسية لم تكد تتغير أو تتحرك. ولقد ألفى الشرق نفسه فجأة - وقد تماسّ من جديد مع أوروبا على نحو قاسٍ منذ أكثر من قرن - وهذا يرجع بالنسبة لمصر إلى حملة بوناپرت عام ١٨٠٢، أي منذ قرنين تقريباً - ألفى نفسه فجأة على هامش «التاريخ»، التاريخ الذي يُصنع، التاريخ السائر. وسيكون رد فعله خجولاً، ثم يتزايد وعيه بهذا الوضع المنقوص، حتى الانفجارات الحاسمة التي نعرفها، وسوف تأتي الدفعة الأولى من لبنان، البلد ذي العلاقات المستمرة مع الخارج، بواسطة كهنته أولاً، ثم تجارِهِ ثم مهاجريه. وليس هذا مكان التذكير بـ «النهضة» الأولى ولا الثانية اللتين كان مركز إشعاعهما بيروت، ثم القاهرة، ولا بمحركيهما من اليازجيين والبستانيّين وسواهم أمثال اسحاق ويكن والأفغاني وعبدّه وغيرهم. لقد كان مشروعهما العظيم يقوم على تحديد المشكلات وتعريف النواقص ورسم بعض الاتجاهات، والدفاع عن التجديد، من غير أن ينجحوا هم

أنفسهم، والحق يقال، في إعطاء أدلة لا تُدحض عن هذا التجديد، بما كتبوه من آثار. ولكن يكفيهم فخراً أنهم أدركوا، في وجه المسيطر التركيّ وبَعْدَه المسيطر الأشدّ ذكاء ودقّة، أن إعادة بناء الهوية الجماعية (ولا نصفها بعد، في هذه المرحلة الأولى بالقومية أو الوطنية) ينبغي أن تتمّ بواسطة «اللغة» العربية، وأن هذا كان يقتضي، لكي تكفّ هذه اللغة عن أن تكون موضوع «تقديس متّخفيّ»، أن ترتدّ لها حقوقها وامتيازاتها، بإعادة ربطها مباشرة، من فوق قرون من الاستعمال الأكاديمي، بطاقتها الأصلية العالية. وأضيف أن مأساة استرداد هذه الهوية التي يتحمّل تبعاتها «الآخر» - الجارّ المواجه الذي كان بالأمس مُستعمرّاً وأضحى اليوم مُلهمّاً لا مفرّ منه ونموذجاً محتوماً - أقول إن هذه المأساة تقع تحت نظر هذا الآخر الذي نادراً ما يكون متفهماً. ويعد كل حساب، لم يمض وقت طويل على موقف «رينان» - رينان العقلاني والإنسانيّ - وهو يتحدث عن الوضع الأوروبي الأكثر ملاءمة للعرب، حين انجرّ إلى القول... «هناك هي الحرب الأبدية، الحرب التي لن تتوقّف إلّا حين يكون آخر ابن لإسماعيل قد مات بؤساً أو نُفي إلى الصحراء بدافع الإرهاب» مضيفاً قوله «إن المستقبل هو لأوروبا وأوروبا وحدها. إن أوروبا ستفتح العالم وتنشر فيه معتقداتها، وهي الحق والحرية واحترام البشر، وهذا الإيمان إن في قلب البشرية شيئاً من الألوهية...» ويا له من احتقار جميل وجهر جميل بالمعتقد يمكننا اليوم، بالتأكيد، أن نسخر منهما، ولكن ينبغي مع ذلك أن نقول لأنفسنا إنهما يعبران عن نقطة انطلاق في الغرب لإشباع عقلي من الاحتقار، ولنزعة اخفائية مؤثرة لـ «إرادة الرؤية». هل نحن بحاجة لشواهد أخرى على هذا الموقف؟ هوذا لورنس، «لورنس العرب» الشهير الذي يكتب «إن مجال الرؤية لدى الساميين لا يحتمل أنصاف الدرجات، فهذا الشعب يرى العالم تحت ألوان بدائية (...). وعقله يحتقر الشكّ، ولا يفهم شيئاً من خيراتنا الميتافيزيقية وأنواع قلقنا الارتدادية...» أيعتبر هذا من كلام الأمس؟ هوذا «ماليونفسكي» يكتب عن مجموع شعوب العالم الثالث «إن الإنسان غير المثقّف يجب أن يتلقّى مكاسب ثقافتنا: وهو الذي ينبغي أن يتغيّر ليصبح واحداً منا».

إنها امبريالية الحُكم، والغطرسة التي تُجاوز كل حدودها لدى «الرجل الأبيض»، وكان قد سبق لابن خلدون، حوالى عام ١٤٠٠، أن أكد قائلاً ما معناه «لا يُسمّى أهل الشمال بلون البشرة، لأن البيض هم الذين حدّدوا المعنى الاصطلاحي للغة» فكيف لنا أن ندهش من أن العرب يضعون أنفسهم موضع التساؤل بشكل فاجع، ومن مرارتهم تجاه الغرب، مادامت الصعوبات التي تزرع طوقهم الزمنية والعقلية تلتقي في أنفسهم بتواطؤ نظر هذا الآخر المطلوب والمرفوض وافتتان هذا النظر المحاصر. وتجاه هذا النظر، المشابه للنظر الذي يطارد «قايين»، والذي يمثّل من وعيه أهمّ خصائصه، ألا يجد هذا النموذج من المفكّر أو الكاتب العربيّ نفسه مدعوّاً للاستسلام لنقد ذاتي مفرط أو لإغراء التدمير الذاتي؟ لنزعة تشاؤمية أو لقلق عميق أو لرفض كبير؟ إن أنسي الحاج، أحد أكثر أفراد جيله موهبةً، يضع لأول مجموعة له عنواناً ذا مغزى يمثل الرفض المطلق: هو «لن». واستسلاماً للعنف وللتجاوزات التي ربما كانت ساذجة، ولكنها شديدة الحماسة لتوكيد الذات، تقول ليلي بعلبكي: «إن حياتنا تبدأ منذ اليوم، قاطعة صلتها بالماضي، وهي تنبثق كلّ يوم أعنف وأشدّ عدوانية وأكثر تدميراً كذلك. ومنذ نعومة أظفارنا، وفي محاولة للتحرّر من جميع العناصر الأجنبية التي تهدمنا، واضعين ثقتنا بقدراتنا وحدها، المتجمّعة في داخلنا لنستعدّ للتحرّر استعداداً أكبر، فإننا نتأهب للوثوب...» للوثوب علام؟ على هذا السؤال، كان آرثر رامبو، الشرقيّ القدر والإلهام، قد أجاب بقوله: «قمت بالوثبة الصمّاء، وثبة الوحش الكاسر، على كلّ شيء لخنقه!».

أودّ هنا أن أقدم توضيحاً يمكن أن يخدم ويبرّر جزئياً، بين أوروبا والعالم العربي، المظهر المرتبك لهذا الحوار الرديء. فمن المهمّ أن نشير من جديد إلى أنه إذا كان ثمة عمى، فإن هناك أيضاً افتتاناً، وإن هذا الافتتان كان له بعض العواقب على نوع من التقارب بين العالمين الروحانيين والعقليين. فمنذ القرن التاسع عشر، وعبر من سُموا المستشرقين، وأصبحوا اليوم المستعربين، بذلّ الغرب، لأسباب عديدة ومتناقضة لا يهمننا هنا أن نناقش دوافعها

الأولى، كثيراً من الجهود لمحاولة إدراك مختلف منظورات الواقع العربي. فقد تضافر اللغويون وإخصائيو تاريخ الأديان والعلوم الإنسانية، أي المؤرخون بكلمة مختصرة، مع علماء الاجتماع على تعدّد أنظمتهم، والدبلوماسيين ورجال الاستخبارات وقادة السلطة العسكرية - تضافروا جميعاً على ساحة المشرق والمغرب، منذ «فولني» وآخرين، لكي يفهموا ويفهموا. ولا شك في أن مؤلفاتهم، المحققة غالباً، تحمل إسهاماً جوهرياً - بالرغم من اختلافها في الأحكام والاستنتاجات أو حتى بسبب ذلك - في إعادة اكتشاف العرب.

هل يستطيع مثقّف، في العالم العربي اليوم، إذا لم يكن، حصراً، مناصراً للعرب، أن يتجنّب انعكاس صورته في الصورة المركّبة التي يمدّها له المستعربون؟ إن ذلك يبدو من قلة الاحتمال بقدر ما أن هؤلاء المستعربين أنفسهم هم الذين أعادوا - بفعل قوة الأشياء - وضع العالم العربي في المنظور التاريخي والثقافي الذي يرسمه تحت أنظارنا. التاريخ العالمي الذي يتخلّق، والثقافة العالمية التي تزدهر. كان العرب، في الانطواء على أنفسهم، قد فقدوا في أثناء الطريق البوصلة والسُدسية اللتين كان يمكنهم بواسطتهما أن يتوجّهوا في جغرافية الكرة الأرضية، وخاصة جانبها الثقافي. وقد عمل أصدقاؤهم على وضعهم في مكانهم الصحيح، وعمل اعداؤهم غالباً على «إعادتهم»، كما يقال، إلى «مكانهم».

ولكن هذا غير مُرضٍ بشكل كامل، مهما كانت النتائج الواضحة على صعيد الاتصال. ذلك أن التبادل لا يقوم حقاً حين يكتفي فريق بأن يعطي وفريق آخر بأن يتلقّى. وكما أن في العالم المعاصر فساداً في مادة التبادل على الصعيد الاقتصادي، فهناك فساد لا تقلّ عواقبه خطورة في مادة التبادل على الصعيد الثقافي. وصحيح أن المرء لا يتوصّل بالضرورة، في نموذج التبادل ذي الاتجاه الواحد الذي أتحدّث عنه، إلى معرفة أيّ القطبين المتبادلين هو المعطي وأيّهما هو الآخذ. هل أعطى «ماسينيون» الحلاج أكثر مما أخذ منه؟ و«لورنس» مع رفاقه في القبائل؟ و«بيرك» مع هذه المجتمعات التي كان يراها تتحلّل وتتخلّق تحت ناظره؟

يبقى أن عقدة المسألة لا تكمن هنا، وأن العالم العربي إذا أشع، على نحو فريد، غُبر القدر - الشاهد لبعض الأشخاص، فإن صورة العالم العربي الذي عكسها أولئك المثقفون الكبار، والجامعيون العظام، قد استعمرت معظم الطاقات المفكرة المنتشرة في الحيز العربي، تلك الطاقات التي «بلبلتها وشوشتها» بالمعنى التقني الموسيقي للكلمة. ومن الغريب أن نلاحظ، إذا لم نأخذ إلا ميدان الاستشراق الفرنسي، أن كثيراً من الأيديولوجيين العرب الذين كَوَّنوا ثقافتهم في فرنسا، بعد أن رأوا عالمهم الخاص طوال نصف قرن غُبر عيني «ماسينيون»، لا يرون بعد عالم تجذَّروهم، منذ ثلاثين سنة، إلا عبر تنظيرات جاك بيرك. وبديهي أن لهذا بعض المزايا، ومنها تعلُّم قدر من الدقة في التعامل مع المقولات والأحداث، ولكنه لا يخلو من خطورة تتمثل في «تأحيد» للنظر يمكن أن يبلغ أن يُجَلَّ محلُّ هذا النظر تجربة مُعاشاة لتصلب جزئي أو كلي للتصورات ولتفسيرها، مهما كانت مرونة المنهجية المعتمدة، وأياً كانت أمانتها تجاه الموضوع الذي تنطبق عليه. إن هناك إجمالاً، بالنسبة إلى الباحثين عن الأصل العربي، خطراً واضحاً، هو خطر الثقاف.

الثقاف هو الكلمة الجوهرية في هذا الفساد لعلاقة التبادل المشار إليه. فما يُعادل فعل المستعربين لصالح مُقارَبة أوسع وأنصح للإجمالية العربية، هو فعل دُمج لِقَبم الثقافة الفرنسية والأنكلو أميركية تقوم به طبقة من المثقفين العرب تشكّل في المراكز المتقدمة لعالمنا، أجهزة تقوية أو اتصال لتيارات الحضارات التي كَوَّننها. وهذا الدور الذي رصدته ضرورات الزمن ومتطلبات الحداثة لجامعيين تأثروا بالغرب هو الذي يلعبه أيضاً - ربما على نطاق أضيق بسبب قلة العدد - مثقفون آخرون وإخصائيون عرب تلقوا ثقافتهم في جامعات الدول الشرقية. وهذا ما لا يتحقّق إلا بحدوث تنافذ هام مع قيم الثقافة الأصلية التي تبقى غالباً، بسبب من أهمية الوسط العائلي التقليدي، الثقافة القاعدية. كما لا يتحقّق أيضاً من غير تبادل للقيم، أو على الأقل من غير إمكانية مثل هذا التبادل بين المراجع المؤيدة للغرب لدى البعض والمراجع الماركسية لدى البعض الآخر. أياً كان هذا

النموذج للتنافذ خاصاً بالعالم العربي وحده اليوم؟ بالطبع لا. فإن هذا التنافذ، بسبب من تطبيق أحدث للأفكار التي ذكرتها وللصعوبات التي تصادفها هذه الأفكار في أن تجد مكانها في الديناميات المألوفة للحضارة العربية، يبقى أدق وأصعب على التحقّق والعناصر التي تشكّله أقدر على أن تأخذ استقلالها الذاتي.

وهذا يعني أيضاً أن الثقافة، في العالم المعاصر، لا تستطيع أن تكون بريئة. والحق أن الثقافة، كل ثقافة، ليست أبداً بريئة بذاتها، ونحن نعرف أفضل من السابق أنها تمثّل بعض عناصر نظام ينتهي بها الأمر، على غير إرادة منها في أفضل الحالات، إلى أن تخدمه حتى ولو لم يكن ذلك إلا بإشعاعها في المكان المتجذّرة فيه. وهذه الثقافة، حين استطاعت، من جهة أخرى، أن تعني، في لحظة معينة من «التاريخ»، قمعاً أو خطأ لمجتمع إنساني غريب تلقائياً عن قيم هذه الثقافة ومُستعمراً بها فقط، فستبقى غالباً، بطريقة ظالمة وغير معقولة، مطبوعة بالشبهة، وهكذا يُضاف هذا الشك الآخر إلى الشك المكوّن لكل ثقافة، ابنة خطيئة أصلية لا مفرّ منها. وهكذا يوضع المثقف العربي في موقف غير مريح على نحو فريد. فسواء لأنه، بسبب من وفائه لثقافته الأصلية، قد رفض قيم الثقافة المستوردة التي استطاع مع ذلك أن يرى تأثيرها في العمل أو في تطبيق تلك القيم تطبيقاً دقيقاً جداً على متطلبات عالم هو في إبان تحوُّله، أو لأنه، على عكس ذلك كان، في وجه نزعة الجمود التي تطبع ثقافته الأصلية، متواطئاً مع هذه الثقافة الأخرى ونظامها المرجعي الخطر عليه، فإن المثقف العربي، في أيّ منظور وُضع، مدفوعٌ بالالتباس. إنه لن يستطيع أبداً أن يكون منسجماً تماماً مع نفسه، ولن يكن متجذّراً أبداً من الفكر المسبق. فهل سيتفاهم، من جرّاء ذلك، بحشه عن هويته ويزداد توتراً؟ إن ذلك من الأرجحية بحيث أن هذه الهوية المنفجرة ينبغي له أن يعيد بناءها في الاستنفار الشخصي والاجتماعي، حين لا يبدو الانفجار - اللامرئي والمرئي - غالباً إلا معلقاً.

ولكن أعمق العلاقات بين الشعوب تمتّ إلى الأشكال المختلفة، إلى عالم المتخيّل، أكثر مما تمتّ إلى عالم

المعاني المجردة. أن تحب الآخر، هو أن تحب أن تتصوره، وأن تريد كذلك أن يتصورك: وكل ما في طقس الإغراء ينطلق من حدس من هذا النوع. وإذا كان المعنى المجرد يسمح أو يمنع على نفسه، على صعيد معين، الاقتراب - بأن يعكس وجوه الذهن ويُنَاهِ بعضها في بعض أو، على النقيض، بأن يجعل بعضها كتيماً تجاه البعض الآخر - فإن أصدق حركة تُطْلَق ثقافة في ثقافة أخرى تشبه بما فيه الكفاية، على ما يبدو لي، حركة تُنعش كائنين أحدهما، وهو الأضعف، حتى ولو كان مُمتصاً، يلتهمه الأقوى. وفي هذه الحالة، أين تراه يكون الضعف وأين القوة؟ إن مثل اليونان وروما ليس مثلاً فريداً في التاريخ. ومن المعلوم أن روما قد استلحقت، بلا حشمة، كل المتخيل اليوناني، واستولت عليه، بآلهته وناسه ممزوجين، إلى حد أن التماهي يبلغ اليوم، في المنظور المتصل، بحيث تبدو الحضارتان حضارة واحدة. وقد عرف العالم العربي هو أيضاً، على طريقته، هذا النموذج من التنافذ الثقافي مع الحضارة الفارسية، ومع حضارة أخرى ولدت في أرض أقصى أوروبا: بيزنطيا، مهما بدا ذلك مفارقاً. أما أنا المفتون بالتحوّل الذي أصابته، من ثقافة إلى أخرى، في قلب مثلت محدّد هكذا، بعض أشكال مزينة ومؤسّبة تلقي خلفها، في نظر مَنْ ينظر عمقاً، بلاد ما بين النهرين و ، وكذلك فنّ السهوب الذي تتابع امتداداته، بفضل التوسّع العربي في الحيز والزمن، حتى يومنا هذا وحتى أماكن سحيقة من أفريقيا السوداء. ويبقى أن مثل هذه التحولات الفنيّة، في الحياة التطورية للعلامات، ليس فيها ما هو استثنائيّ.

وهناك أمثلة عديدة لهذه الزيجات الشكليّة بين العالم الإسلامي - العربي والغرب، منذ القرن الثامن. فنّ العمارة والزخرفة وفنّ البستنة وفنّ الحياة، كلّها تشهد، عبر الأندلس وصقلية خاصّة، بانعكاس أحد العالمين، الأكثر تحضّراً آنذاك، في الآخر. وتحمل الموسيقى كذلك شهادتها، بالآنها، ولا سيما الربابة والعود العربيين، بالرغم من أن النبع الرئيسي كان بيزنطة. وبالمقابل، فيما يتعلق بنشأة الحبّ العذريّ الذي هو واحد من أرهف إلهامات الروح

الإنسانية، لا يبدو أن هناك مجالاً للتساؤل، خارج تأثير أفلاطونيّ سحيق البعد، عن أصل غير الأصل العربي للظاهرة، وهي إحدى الظواهر التي سيكون تأثيرها على التكوّن النفسي والصوفي للغرب تأثيراً عظيماً.

والحال أن هذا القران بين العالمين لن يدوم إلا وقتاً محدوداً. فالحقبة المعاصرة التي تشهد سيطرة الغرب على الشرق بالسلاح، وبالقوى إلى حد ما، ستكون حقبة الطلاق الأكبر بينهما، كما سبق القول. وبين هذين العالمين لن نرى قيام هذا الجسر من المتخيل الذي أوكد أن أفضل ما تحتويه حضارة ما إنما يمرّ عبره. ومن العجب أن الصورة الوسيطة بين الكونين تبقى محجوزة، والتبادل غير مؤكّد والحوار خَطِراً. وفي الوقت الذي يمتزج فيه المصيران بفعل الاستعمار، فإن المسافة بين العقليتين تتسع وتتباعّد، إنه زمن الاحتقار عند فريق، وزمن الدّل عند الآخر، ولكنه ذلّ لا يخلو من بعض الاحتقار للسيطر المبرّي. وتجاه الامبريالية المادية ودين التقدّم، تُجمّع الأمة العربية، بمختلف مركّباتها، صفوفها وتحتمي بالحصن الأخلاقي الذي تشكّله حولها القيم المؤسّسة لمجتمع ديني وعقلي بقي أعضاءه كلّ تلوث يراه العربي والعربي المسلم إفقاراً للمعنى الإلهيّ لصالح عبادة جديدة للامتلاك. امتلاك للمكان وللزمان محروم من كلّ تدقّق جديد في الكينونة، ومقطوع بسبب ذلك، عن كلّ مستقبل ذي قيمة. لقد رأى العرب الغربيين يشنون عليهم الحرب ثم يشنونها بينهم بوسائل هائلة وتدميرية بمقياس هذه الوسائل. لقد رأوا ذلك وصرخوا عنه أنظارهم بنوع من اللامبالاة الظاهرة غير البعيدة عن قدر كبير من التقرّز والنفور: فالموت المؤلّل تأليلاً رفيعاً كان لفترة طويلة وفقاً على الغربيين والأوروبيين الآخرين - بأوسع معنى للعبارة. ومن أسف أن جميع هؤلاء أقاموا مدرسة لهم في كل مكان من العالم، ولن نستطيع الادّعاء بأن العرب، أيّاً كانوا، قد قاطعوا هذه المدرسة، والحمد لله أن أسواق التسلّح في حالة جيّدة! إن السلاح منتشر في كل مكان، وقوته التدميرية غير المحدودة تسعّرُها الأهواء المعروفة والمآسي السياسية والإنسانية المعروفة، ومنها تلك المأساة - التي ترمز إلى هذا التباعّد الذي أحاول تحديده -

مأساة شعب متزعزع من أرضه ومحروم منها. فلنحْيِ هنا واحداً من خيرات الإشعاع الغربي على الأرض العربية!

ومع ذلك، فإن هذا الغرب قد بهَرَّ العرب، وهو كذلك بهَرَّ بهم ولا يزال. ولكنه لم يبهَر بالأعمال الأدبية، بنات هذا الانبهار. هناك بالتأكيد أعمال لدى الفريقين، وسأذكر بعضها في أثناء الحديث، ولكن لا تبدو أنها على مستوى الظرف التاريخي الذي ولدها ولا على مستوى المحتوى المطلوب. وباستثناء عمليين أو ثلاثة، فإن نتائج اللقاء فقيرة بما فيه الكفاية، لا سيما وأن هذا اللقاء لم يكن قصيراً، بل هو على العكس يمتدّ كما رأينا أكثر من قرن. وأسجل هنا أن هذا صحيح بالنسبة إلى الأدب فقط، لا إلى أشكال أخرى من التعبير الفني. وقد تأثر الرسم الأوروبي خاصة تأثراً كبيراً منذ القرن التاسع عشر بعلاقته اللامتنتظرة مع الشرق. وإذا اقتصرنا على ميدان الإبداع التصويري الفرنسي، وهو على كل حال أهم إبداع القرن التاسع عشر، فنحن نعرف، على هامش «التركيات» والمشاهد الناشئة من بعثة بونابرت إلى مصر، الطبيعة العميقة والغنية لأحلام «انغرس» الشرقية، التي غذاها اكتشافه للمنمنم الفارسي الذي نقل إلى لوحاته قلة سماكته وتعريف الشكل بالخط، وعدم التمييز الخاص بالمنظور، ومعالجة اللون معالجة باردة على السطح. ولكن حملة مصر هي نفسها، ستتج، فيما وراء فولكلور رومانتيكي مُمَشَّق، تمجيد رومانتيكية للون عبر لوحة بارون غروس الخالدة «مصابو جاوة بالطاعون». وكان ذلك إرهاباً بظهور «دولاكروا» الذي تعتبر لوحته «نساء الجزائر» قمة من قمم الرسم العالمي، في الوقت الذي تلتقط فيه هذه اللوحة سرّ «العابر الزائل»، الشرارة الناعسة في عيون النساء (ولو كنّ يهوديات، ولكن ما الفرق؟) الحالمات بين السجاد والوسائد والنراجيل. ونعلم أن دولاكروا سيرسم أيضاً لوحات رائعة لمراكش. وسيكتشف «ماتيس» ما سيكونه «ماتيس»، رسّام الخطّ المائع واللون الصافي في الجزائر. أما «كلي»، في تأمله لتدرج طبقات مدينة صغيرة، وفي رسمه المعماريّ الشبيه بالموسيقى، وفي تأمله كذلك إشارات السجاد ورموزه، فسيصبح أكثر حقيقة وشبهاً بنفسه في «سيدي بوسعيد» في تونس. وما عساه كان التأثير

الأحدث للخطّ الزخرفي العربي على رسّامين خطّاطين أمثال «توباي» و«كلين» و«ماتيو»؟ هذا ما ينبغي تحديده. وقد تأثر الرسّامون العرب، من جهة، بـ «مدرسة باريس»، وتأثر معظم زملائهم في العالم، ولكن بعضهم، ولا سيما «الشرقاوي» المغربي، كانوا يحدسون بأنهم لا يفعلون أحياناً إلا أن يستردّوا من الغرب مُلْكهم. وأضيف بالمناسبة أن بالإمكان أن نؤاخذ «مالرو»، في كتابه «المتحف الخيالي»، على أنه غيَّب، على جميع مستويات الإبداع وفي كل لحظات التاريخ، الإسهام العربي والإسلامي في تطوّر هذه الأشكال. ولكن مالرو، ولتكن لدينا شجاعة الاعتراف بذلك، لم يكن في نهاية المطاف، إلا غريباً لم يستطع التحرّر من انتسابه الثقافي الضيق، لم يكن إلا من نسّمه اليوم «أوروبياً - مركزياً».

وإذا كان بعض الأشكال الفنية العربية، مثل المضلّع النجمي المشهور، يسكن وعي أوروبيّ ذلك الزمن - حتى ولو لم يكن إلا عبر ملاحظة ذلك الأوروبي لجميع أساطير الشمس: من إسبانيا الأندلسية إلى «Algarve» ومن القيروان إلى مراكش، ومن القاهرة إلى الجزائر، ومن أصيلة إلى حمّامات، وإذا كانت هذه الصورة تشعّ أيضاً وتضيء، كما يَنت، عبّر هنري ماتيس وبول كلي، فإن هذا يبقى على الصعيد التشكيلي ظاهرة عارضة أو طارئة. وبالمقابل، فإن الصورة الموسيقية للعالم العربي تُلاحظ بوساطة الأبحاث الجديدة التي تنجح في إعطاء الامتياز للطائفتين ربيع المقام. ولكن الموسيقى التريديديّة، وهي ظاهرة أميركية في المنطلق، اكتشفت في اليابان واليابان والهند وأخيراً في المنطقة العربية، مزايا الإنشاد الرتيب والتكرار النغمي واللحن الواحدي، وكلّها استعارة للخلود.

ويبقى الشعر، الشعر الأحدث الذي هو في العالم العربي الظاهرة الأكثر تجديداً، والذي يدولي أنه أكثر ما يستحقّ الاعتبار. فإن الثلاثين عاماً الماضية قد انفتحت، من وجهة النظر هذه، ليس فقط على تطوّر مدّش للغة وللموضوعات وللبنى، بل كذلك على ثورة حقيقية للكشافة الإبداعية التي نجح بها هذا العرق العربي، الذي عهد إلى الشعر بمهمة تخليقه، في تسجيل كيانه اليوم، عبر جميع

المآسي المعاشة لحدثاته الصعبة، تسجيلاً بارزاً في الإشعاع العالمي. وهذا التوكيد الطويل للهوية في إعادة خلق «الذات» التي يعبر عنها، منذ الإسلام خاصة، أحد مطامح الأمانة الروحية للعرب، يجد نفسه وقد انحرف فجأة بالاقتحام الداخلي والخارجي للقوى الحارقة - الخطيرة. إن الشعر، الغريب بطبيعته عن التاريخ، بالرغم من أنه يسبقه في طيرانه، ويرهص به ويمنحه أحياناً إيقاعه، ويختمه أخيراً بنوع من التوقيع الميتافيزيقي، أشبه ما يكون بـ «الغرفة السوداء» التي ينكشف فيها «التاريخ» لعينيه ذاتهما ولعيون الآخرين، ويرى صورته تخرج شيئاً فشيئاً من مغطس التحميص متجسدة جسماً وظلاً وأصواءً ممتزجة، صورة لحظة مثبتة لأبدية موقته. وهذا الدور الاكتشافي في الظرف المضطرب الذي يجتازه العالم العربي اليوم، قد قام به الشعر على نحورائع، معبراً بلا خجل مصطنع ولا حساب خاطيء عن التقطيع والتمزيق، غير متردد أمام الاتهامات والتحذيرات، مضطرباً بعمليات إزالة القداسات والانكارات، ساعياً إلى الاستلابات التي لا مفر منها من أجل امتلاكات أكثر جوهرية.

في هذا الجهد المبذول منذ أكثر من ثلاثين عاماً - بل خمسين عاماً في بعض الحالات الاستثنائية - لكي يقترب الشعر العربي من الحياة، لا بد من الإشارة إلى التأثيرات الأجنبية: اكتشاف جبران خليل جبران المفتون لوالث ويتمان، واكتشاف عدة شعراء ولا سيما الياس أبو شبكة لبودلير. ويجب هنا أن ننصف اللبنانيين - ويعترف لهم بذلك كل العرب - الذين كانوا عناصر فاعلة في جميع الميادين - الرواية والقصة والدراسة والصحافة والشعر - لهذا التفتح والازدهار اللذين نشهدهما اليوم. لقد لاحظ الياس أبو شبكة، منذ ثلاثين عاماً «أن الشعر هو التعبير عن الحياة، والحياة لا بد أن تكون بلا حدود ولا مقاييس، ويذهب سعيد عقل، الذي يدين له الشعر العربي الحديث بالكثير، يذهب إلى أبعد من هذا، فيؤكد «أن مبادئ الوعي لا تقوم بأي دور في تكوين القصيدة» ولكن هذه اللهجة تصبح أكثر حسماً مع واحد من أقدر ممثلي الشعر الحديث. فإن أدونيس بصريح قائل «إن على الشاعر العربي أن يحس في دخيلته بانهايار

أفكاره القديمة وأن ينتزع هذا القناع الذي يخفي عنه الحقيقة المعاشة. إن على الشعر أن يكون قدرنا الإنساني» ونحن نرى هنا أن الالتزام كُلي.

«الالتزام» - لقد أطلقت الكلمة - إن كلمة «الالتزام» التي شاخت في أوروبا منذ سارتر والمذاهب الوجودية، وتابعها «القلق»، يترددان كثيراً على أقلام الدارسين العرب منذ حوالي ثلاثين عاماً، وخاصة منذ الحرب الإسرائيلية العربية عام ١٩٦٧ التي كانت، في ضمائر عدد من هؤلاء المثقفين، فرصة تفجر يقظة سياسية، واعية ومتشجعة. إن ليقظة الوعي الجديد اليوم دارسيه ورواته ومسرحييه وفلاسفته. والالتزام يقوم تارة على اعتبارات سياسية، وتارة أخرى على اعتبارات اجتماعية أوسع، وهو غالباً مرتبط بهما جميعاً. وما هو شأن الشعر في هذا؟ أريد أن يكون ملتزماً؟ لقد كان الشعر، منذ عدة عقود، سلاحاً في العالم العربي. ويقول جاك بيرك ملاحظاً: «ليس ثمة كاتب، في جيل عهد الامبريالية هذا، لم يرفع صوته ضد المحتل وشركائه، ضد فظاعة الاضطهادات وألوان القمع وخداع التنازلات»، إن العالم العربي سيربط دائماً بين الحرية وصرخة الشاعر التونسي أبي القاسم الشابي:

إذا الشعب يوماً أراد الحياة

فلا بد أن يستجيب القدر

أو صرخة الشاعر السوري سليمان العيسى في وجه المحتل:

وربما كان من الواجب أن نذكر بعض الشعراء الذين انخرطوا في فترة من حياتهم في الشيوعية واختار بعضهم، كالشاعر العراقي عبد الوهاب البياتي، أن يعيشوا فترة من حياتهم في موسكو (وهو يعيش الآن في أسبانيا). وبالمقابل، فإن شاعراً عراقياً آخر هو الجواهري الذي استمد غالباً وحيه، دون أن يكون شيوعياً، من إحساس عنيف بالظلم الاجتماعي، كما تشهد بذلك غنائيه الساخرة في قصيدة «تنويع الجياع»:

نامي جياع الشعب نامي حَرَسَتْكَ آلهة الطعام
نامي فإن لم تشبعي من يقظة فمن المنام

نامي على زُبد الوعود يُدّاق في عسل الكلام
نامي تزُرك عرائس الـ أحلام في جُنج الظلام
تتَوَرّي قرص الرغيـ فـ كدورة البدر التّمام!

على أنّ الشعر الملتزم هذا الالتزام الشديد قد بقي في العالم العربي حدثاً فريداً. ومع ذلك، فإن الكلام، منذ ١٩٦٧ مع الحرب الإسرائيلية العربية، قد ثَقُل تحت وطأة الحدث، وحُمِل عذاباً عميقاً: فأصبح، هو المجرّوح، جارحاً. إن هذه الكلمات تعبّر، بِنفس أقصر، عن الغيظ المكتوم، والقلق المكبوت، والحنين المستطير.

وإذن، فيها هو الشعر يهبط إلى ساحة القتال، فيصبح جديراً حقاً بأن يُسمع: إن صرخة الإنسان المعذّب تخلق الصمت وتنتشره. ولكن تلك الحرب المريّة تتضاعف بحرب أخرى غير مريّة. فبعيداً عن الاستطيقية المتفَعّرة لشعراء الأُمس الذين يدّعون أنهم لا يريدون «خلط الخبز بالزنبق» ويطرحون عنهم بالتالي كل الصراعات التجديدية - يرى الشعر العربي نفسه منجذباً انجذاباً قاسياً بطراز آخر من الالتزام. إنه يخوض هذه «المعركة الروحية» التي يصفها «رامبو» بأنها في مثل قسوة معركة البشر. إنه يقاتل «ليكون». إنه يريد، وقد انقطعت الرابطة القديمة، أن ينسج بين الشاعر والعالم شبكة من العلاقات الأكثر حساسية والمطرّوحة بلا انقطاع.

وليس ثمة ما هو أعمق مغزى، في هذا الصدد، من أن نرى من هم، بين كبار شعراء الأُمم الأخرى، أولئك الذين اتجهت إليهم أنظار الشعراء العرب الشبان بالأمس والذين هم معلّمو الشعر العربي اليوم. أولئك الشعراء المُعجّبون، والمُسْتَشَارون، يواصلون جميعهم، كلٌّ على طريقته، البحث نفسه: إنهم يريدون أن يقوموا، بواسطة الكلمة، بالتمادّ الخطر نفسه. وإذا استطعت التعبير على هذا النحو، فإن هؤلاء هم خالقولغة عموديّة، تقصد إلى اختراق الإنسان من فوق إلى تحت ومن تحت إلى فوق - الإنسان والكون. إن منهم «رامبو»، بالتأكيد، وقبله «بودلير»، ومنهم جيرار دونرفال، ومنهم ذلك الأقرب إلينا، شاعر التمزّق والمنفى، الذي سيكون له تأثير هائل على كثير من الشعراء العرب الذين تتقّفوا باللغة الإنكليزية: ت. س. اليوت. ومنهم

كذلك أودين. وشاعر آخر من شعراء المنفى، ولكن المنفى المنتصر: سان - جون بيرس، ومنهم شاعر الدفاع عن النهار، هو الذي يحمل بيده أسلحة الليل: رينه شار. وشاعر الثورة المصعوق: ماياكوفسكي. وكذلك مكتشف الكيمياءات المؤلمة، شاعر ضياع «الأنثى»: هنري ميشو. وشاعر اللعنة، و«الحريم»، و«عدم الارتواء»: بيار جان جوف. وشاعر الحضور غير المخلّق والعلاقات السريّة بين الأشياء: رينر ماريا ريلكه. وشاعر الوضع البشري المشعّ لكل سواده والقلب الذي يتصالح مع المصباح تحت العاصفة: إيف بونفوا. والحال، إنه مهما تكن أهمية التنافذ المطلوب مع ميادين الإبداع الشعري الحديث الأخرى، لن يكون بالإمكان القول إن شعراً متجذراً ومنبّت الجذور في وقت واحد، كشعر أدونيس مثلاً، أو بدر شاكر السيّاب، له ما يحسد إنجازات شاعر ك. ت. س. إليوت أو سفيريس أو سان - جون بيرس، وهم شعراء حُكِم على أن تجربتهم كانت تحمل بما فيه الكفاية الطابع العالمي ليُوصى بها لدى هذا القارئ النظري الذي أحب أن أصفه بـ «الكوني». ويوم يقرّر الغربيون، بعد أن تنتهي المأساة الباترة لأولاد إسماعيل وأولاد إسرائيل، أن ينظروا باتجاه العرب المغيّبين اليوم عمداً على صعيد طاقتهم الإبداعية، فإن جائزة مثل جائزة نوبل للأدب تكون مبرّرة أكبر التبرير، ينبغي أن تمرّ ببيروت أو دمشق أو بغداد. وأسارع فأضيف، والأمور على ما هي عليه اليوم، أن هذا الأمر لن يتمّ غداً.

ويبدو لي تأثير أوروبا والغرب عامّة على أشكال أخرى من الإبداع العربي أشدّ إلحاحاً وأقل غنى في المغزى من الإخصاب الذي مارسه الغرب للإنضاج الشعري المتفجّر والذي مهّدت له قرون طويلة من العقم النسبي. فمن المعروف أن الرواية والقصة والمسرح ليست إلا أنواعاً مجلوبة إلى قلب المتخيّل العربي. وهي مع ذلك تجد فيه، بسرعة كافية، مزدراعاً تتجذّر فيه وتنمو. يبقى أن من النادر، بالنسبة إلى هاوِ عليم، ألاّ تكشف الحبّة - في الرواية، بالتأكيد، ولكن كذلك في الحكاية السينمائية التي هي إحدى التشكيلات الهامة للعصريّة المعنيّة - أصلها الخارجي المنشأ. إن الموضوعات والمواقف والشخصيات والتوجيه

المتميّز للعمل وإضاعة الطبايع تستطيع ألا تدين بشيء لمنبع خارجي، وأن يستمدّها الروائي والمسرحي والسينمائي من الوسط الاجتماعي الذي يحمله على أسلة ريشته أو في حقل آلتة التصويرية: وستكون التقنية في السرد مركزاً في الألف طريقة وطريقة لعقد حكاية أو لحلّها. فنّ الحكاية المنطلق من نقطة «أ» إلى نقطة «ي» وفق منطقي للأحداث والتصرفات نابع من بديهيّتها الداخلية؛ فنّ أنجزه في القرن التاسع عشر في أوروبا أمثال «موباسان» و«زولا» و«بوشكين» و«تورغنيف» وبعدهم «غوركي»، فنّ مارسه بموهبة كبيرة، بعد ثورة أكتوبر، مخترعو السينما الواقعية الروسية - السوفياتية، وفيما بعد، خالقو الواقعية الجديدة الإيطالية. إن الجوهرية يكمن في الرجل والمرأة والصراعات التي تنصب أحدهما في وجه الآخر أو التي تمزّق حولهما النسيج الاجتماعي، والمصاعب المألوفة للحبّ وللغراق، وعدم التفاهم بين الأجيال، وتصادم الأمم مع اليوم في ضمير فرد واحد حيّزته التعددية التي لا تُحتمل والتي تتنازعها تناقضاً، والرسم الخائف الذي يعتمد الرموز المعقدة لإدانة السلطة السياسية - تلك هي مجموعة الموضوعات لخيال روائي لا نستطيع أن نصفه بأنه خلاق جداً، مهما كنا متعاطفين مع هذا الاستكشاف لعلاقات القوى في قلب مجتمع معيّن. إنه بعيد عن دستوفسكي وهنري جيمس وبروست وجويس وكافكا وبورجس. وبعيد كذلك عن الرواية - الملحمة - الحاوية كل شيء التي ولدت مما سُمّي، على سبيل السخرية «أشجار موز جمهوريات أميركا اللاتينية». فتلك الطريقة المتقطعة في القصّ، وذلك الفن اللولبي في الاقتراب، عن طريق التسواء المنظور والأسلوب الذي لا يغيب عنه الدوار دائماً، من النقطة الهاربة للإنسان والحركة المغامرة للكتلة الشعبية، وعلاقة الأول بالآخر على نحو ملتبس، وذلك الحدس بازدواجية الكائنات والأشياء في منعطفات هوياتها المهدّدة، والمجزأة والواقعية/ اللاواقعية... هذا كلّ ما لا يبدو لي أن الروائي والمسرحي والسينمائي العرب قد نجحوا بعد في امتلاكه نهائياً. وربما كان علينا في هذا الموضوع أن نلجأ إلى قليل من الميتافيزيقا. إن صدمة «التاريخ»، والتاريخ نفسه الذي يتخلّق، قد أحسّهما الإنسان العربي كإنذار. وإذا استردّ

حيّزه ضد أوروبا وتجاهها، ها هوذا يكتشف الزمن. أجل، إن بإمكانني، كما أعتقد، أن أوكد هذا: إن «الزمن» هو التجلي المركزي الذي انكشف للإنسان العربي في هذا القرن، وسيؤثر تأثيراً عظيماً على تفكيره وفعله السياسي والاجتماعي، وأعمق من ذلك، على سلوكه التخيلي وإنتاجه الأدبي والفني والشعري. وكما كانت اللغة ذلك الكنز الذي يُشعّ مُطلق أصل لا واسطة له، فذلك هو، في أعماق العرق، شأن حدّس زمن مكنون في ينبوعه الخالد ذاته. إن «الليالي» و«الأيام» و«الحداث» هي صيغ متساوية لتحديد الزمنية اللازمة نفسها: «الدهر» الذي هو قدر، يمتزج فيه الماضي والحاضر والمستقبل ويقلب علامات إلى ما لا نهاية. ويلاحظ «ماسنيون» في نصّ غالباً ما يستشهد به «أن الزمن في الإسلام هو الذي يكشف لنا أمر الله (...). فليس هو إذن «مدة» متصلة، بل هو «كوكبة أنوار»، «مَجْرَةُ» لحظات (وكذلك فإن الحيّز لا يوجد، وليس هناك إلا نقاط). وحدها اللحظة توجد. فمفهوم الزمن هو، بسبب ذلك، «ذروي» (أي متعلّق بالذرة): إنه لا يواجه إلا ذرات من زمن، لحظات (...). إنها ليست حالات؛ والحق أنه لا يعرف إلا «مظاهر كلامية»، الناجز وغير الناجز». وما يحسن هنا أن نحتفظ به من هذا المفهوم، وهو مقتضى ملحوظ، إنما هو نوع من الاستحالة، بل إدانة: إدانة جميع الفنون التي تجعل من المدة المفتوحة، أقصد غير التكرارية، مادة إلهامها والمادة الأولى لانتشارها التصويري - أي الرواية والقصة والمسرح وربما جميع الألوان غير الطقسية لما هو شعري، جميع ارتقاءات الموقت العابر. إن كسر صلابة الزمن، إنما هو تعجيل المدة، وهورد السيولة البدائية إلى التبلّر، والتقاط ألعاب الناس المساكين وسماواتهم المسكينة وحلاوة ألوانهم المتفرّجة، في قلب لغة أصبحت هي نفسها حاضرة وقابلة للانجرار عند بلوغها مرحلة زوال القدسية. إن موت الزمن المطلق سيحسّ به مجموع الكتاب وخاصة الشعراء. أليس هو نيتشه، على نحو ما، منذ أن ترجمه جبران خليل جبران، مُسائلًا هذه الضمائر المعذّبة، موت الألوهية؟ حتى أن هذا الموضوع الأخير سيكون هوس الشعر العربي الجديد، الموت الذي هو ضروري للانبعاث المرتجى. وأودّ مع ذلك أن ألاحظ إلى أي حدّ يُستشعر

هذا التدفق المفاجيء للزمن في الوعي كصعوبة إضافية واستياء، وهو هدية غريبة يقدمها الغرب للغرب ولا يُعرف بعد كيف تستعمل هذه الهدية ولا ما هو هدفها. . . إن بدر شاكر السياب يتساءل «هل نذهب في الزمن أم هو الذي يأتي فينا؟» ويقول نجيب محفوظ أحد أهم الروائيين العرب في مصر «إن البطل الرئيسي في أعماله هو الزمن». ومع ذلك، فكل شيء يجري كما لو أن هذه العودة إلى «التاريخ»، هذا الانغمار في الزمن (ويمكن القول، جرياً مع صيغة «سيوران، هذا السقوط في الزمن) قُدرت على مستوى اللاوعي الجماعي كضياح للإنسان وخسارة لطاقة مستقرة «وانحراف عن المركز».

وأود أن أتوقف أخيراً عند صورة الرواية العربية المعاصرة في علاقتها مع الغرب. إن هذا الغرب، وأكرّر ذلك، يَسْحَر، وفي الوقت نفسه يُخيف. إنه موضع «الآخر» بامتياز، ميدان الغرابة المطلقة، نقطة الارتباط لكبرياء لا حدود لها لم يعرف منها العربي، وهو مُستَعْمَرُ الأمم والمرشح للاستعمار اليوم أو غداً، إلّا الظل المريع في الظل. إن في وعي كل مُستَعْمَر وكل مُدَلّ فرغاً ربما استطاع أن يملأه ممارسة تسوية للأماكن والمفاهيم ومذاقات هي التي صنعت وتصنع، على صعيد المتخيل المجروح، قوة المستعمر. فهناك إذن، للتخلص من ذلك، ما يشبه حجاً إلى ينابيع هذه القوة: مَنَظَعة ليست جغرافية فقط، بل هي أيضاً لغوية وثقافية. والقضية هي أن يذهب المرء ليقبس نفسه، على أرضه الخاصة، بالإله البعيد. وغالباً ما يكون اللقاء قاسياً، وتكون سلسلة الامتحانات المطلوبة بشغف. ولكن المقبولة لدى انفكك السحر - مخيئة. إنها لم تكن إذن إلّا هذا، ليست إلّا هذا - «أوروبتهم» التي كانوا قد صنعوا لنا منها عالماً برمته، و«أوروبتهم» التي كانوا قد قَدّموا لنا منها طبقاً برمته؟ تلك الحيوانات المرتبكة والفارغة، وهذه التصرفات العدوانية المستكبرة، وألوان الحب تلك الفقيرة وبلا تقديس، وتلك الآلات المُستَعْبِدة والتي لا تحمل أي فرحة، وهذا الفن المزعوم للحياة الذي ليس هوفناً للشيخوخة ولا للموت؟ وإذ تنتهي دورة زوال الأوهام وتنتهي معها المقارنة مع الصورة التي كانت جبرية إلى هذا الحد

من القسوة، فإن الراوي (لأن القصة غالباً ما تكتب بضمير المتكلم وتتسبب إلى السيرة الذاتية) لا يتعجل إلّا أمراً واحداً: هو أن يعود إلى بلده ويستردّ مع قِيم أسرته التقليدية، وقد أعيد بناؤها، هوية قد صُلِبَتْ واخشوشنت. ذلك هو المغزى، مبسّطاً إلى أبعد حدّ، لرواية سهيل إدريس «الحيّ اللاتيني» أو رواية الطيب صالح الذي ساعد للحديث عنه، أو روايات أخرى سلكت دروباً اتّقدت بالحنين، مثل رواية المصري بالفرنسية ألبير كوسيري أو اللبنانية المصرية أندريه شديد أو الجزائري رشيد بو جدرة. وهذا النموذج من الصدمات النفسية هو الذي كان قد أصيب به جبران في نيويورك وأمين الريحاني في سان باولو. وقد أفاد أحدهما منه ليكتب «الني» والآخر ليكتب «ملوك العرب». وسرى ميخائيل نعيمة، وهو في موسكو، لا يحلم إلّا بمسقط رأسه بسكتنا، في لبنان، وإذا بسطنا الأمر قليلاً، يمكننا أن نقول بلا مخاطرة إن ليس في أوروبا ولا الغرب، إذا تكلمنا روائياً أو أدبياً، عربي سعيد. وحتى أولئك الذين يختارون للتعبير لغة الآخر، فرنسياً كان أو انكليزياً، يشعرون أن عليهم لكي يعبروا عن شيء في عيني ذلك الذي اتخذوا لغته، وفي أعينهم أنفسهم، أن يعودوا، بواسطة هذه اللغة الأخرى، إلى ما هو الأعمق في داخلهم، وهو غالباً الأقدم والأكثر انطواءً على الكامن الأصلي غير القابل للانتزاع. إن بإمكان جورج شحادة ألا يُحسّ بالألفة مع العالم العربي الذي ينتمي إليه، ولكنه يكتب من جديد، بدافع غريزي ولو بمنظور سريالي غامض، «ألف ليلة وليلة».

ورمز أوروبا الأكثر بداهة، في نظر المتخيل العربي، هو المدينة، المدينة غير المقدسة المرتكزة في الغرب، الغنية بكل الممكنات وكل المستحيلات، وبكل الموافقات الأشد شططاً والتراجعات الأكثر مأساوية: صورة الطلاق مع طفولات الفرد والعرق، وربما الجنس أيضاً، الهجرة التي تتخذ شكل المنفى نحو خارج صاخب، تجسيدا لخيانة ملغزة للذات لصالح إسهام وهمي في تجمعات لا قدر لها ولا حقيقة، يحكمها الغريب والأجنبي. المدينة هي في الواقع مدينة الآخرين، وهي حيائهم، كما في رائعة

الطيب صالح «موسم الهجرة إلى الشمال» الشمال الرمزي .
فالبطل المركزي لهذه الرواية، بعد إقامة طويلة في لندن
تنتهي بالنسبة إليه نهاية سيئة، بجريمة جنسية يتحمل
مسؤوليتها بغموض، يعود إلى بلده النيلي وإلى امرأة المكان
الأصلي، الفلاحة الرائعة العميقة. إن البطل ينفذ ذاته
للاوي وحده قبل أن ينغلق سكوت الموت على سره .
ويقول في اعترافه إنه، في هذه القرية، ليس هناك في نظر
المواطن أي وطن آخر ممكن، ولا سيما الغرب الفظيع .
وتنتهي الرواية بمحاولة انتحار الراوي نفسه الذي كان حتى
الأمس مهتداً بانفصام الشخصية، فهو يشارك هكذا، بقضه
وقضيضه، في الوحدة التي وجدت مجدداً وأعيد بناؤها. إن
الراوي، بعد البطل السلبي، وعلى المستوى الرمزي
الأعمق، ينهي بعد انغماره في بيئته، هجرته الخاصة
ومنفاه .

لقد ذكرت المنفى مراراً في هذه الدراسة . فمن أين يأتي
هذا الإحساس بالاغتراب الذي يغذي إلهام العالم العربي
في بعض أوقاته الأعمق مغزى؟ من أين يأتي المنفى؟

ربما لم يكن المنفى، في أوضح مستوياته، إلا قدر العرب
في أرضهم التي هي عتبة بين عدة عوالم، نقطة انطلاق
ونقطة حنين في وقت واحد. وربما كان المنفى، على مستوى
أكثر حسماً، إحالة رمزية على ذلك المكان الثقافي
الملتبس، ملتقى عدة حضارات، تفلت تقاليده الثقافية
والروحية من سيطرة وعي متعطش للوحدة، ويجد نفسه على
هذا النحو معذباً في توقه الأساسي. وربما لم يكن المنفى

أخيراً إلا الحدس الأولى باستحالة المكان الآمن لدى هؤلاء
الساميين، أبناء الرحالة الذين لا يزالون يحنون إلى الفردوس
الأرضي .

إن المنفى والأمل في وضع حد له هما عنصران ثابتان
لإلهام العرب منذ الأبد، منذ امرئ القيس وقصيدته «قفا
نبك». وقد سحر هذا المنفى تماس عالمين متضادين
ومتكاملين في وقت واحد، جغرافياً وتاريخياً وثقافياً. اليوم
كالأمس، وربما اليوم أكثر من الأمس، لمختلف الأسباب
التي قدمنها .

ولكن الحركة التلقائية لكل ثقافة، أليست هي والحق
يقال ان تضيء، بالأمل، مكان المنفى، أي المنفى؟ أليس
المطلوب استرداد الوحدة المتمنة، بالحوار الذي هو مقلص
الالتباسات والتناقضات؟ واللغة التي هي آلة هذا المطلب،
ألا تدل في لحظة التقارب القصوى، على عجزها الجذري
عن اللازم كلياً مع «الواقعي» من جهة، ومن جهة أخرى مع
الفكر الذي يجد نفسه، على هذا النحو، ملقى مرة أخرى
بلا شفقة نحو المنفى؟

إن وصف جغرافية كل ثقافة، ولو ببعض التجريد،
يكشف عن أهمية تأمل الثقافة العربية اليوم. ذلك هو الوضع
المركزي للعالم العربي الذي سرعان ما يفضي التفكير فيه
إلى العالمي .

(عن الفرنسية)

- ترجمة «الآداب» -

قصة قصيرة

القبضة والارض

الدكتور علي هجازي

أي شيء يتحرك. لا فرق عندهم بين البشر والشجر والحجر.

وحدها عصافير الدوري كانت تزقزق، فتعزف لحناً جميلاً عند الصباح على أغصان شجرات السرو قرب الجامع، وبرودة الطقس تلفح وجهه فتغمره بالحياة والنشاط، كأنها تغسله بالعطر.

تطلع إلى الساعة وهو يدلف إلى الجامع: «إنها الرابعة والنصف، إنه الموعد.. سألتقيهم هنا بلا شك».

- صباح الخير.

- أهلاً بموسى صباح الخير.

- أهلاً بكم.. كيف أحوالكم؟

- أحوالنا جيدة، وأنت كيف نشاطك؟ وكيف تدبر

أمرك مع أم موسى؟ قالها جميل مازحاً..

- أقنعتها بأنني قادم للصلاة فقط.

- ومريم، هل هي بخير؟ أقلت لها بأنك آتٍ للصلاة، أم

أخبرتها الحقيقة؟.. مسكينة مريم.. قلبها معنا، وعينها

علينا.. على كل، ربما تأتينا بموسى غيرك الليلة!..

- لا سمح الله لا سمح الله!

قالها حسان، وتقدم يصافح موسى، ويربت على كتفه

متوجهاً إلى جميل!

- «لا توص حريص».

- يا الله، تأخرنا يا جماعة.

قالها مفيد وهو يقترب من حسان.. فرد عليه موسى:

- جهّزوا البضاعة؟

مع الفجر، كانت حبات الندى تغسل العشب والترية وترويبها، وتراقص على أوراق الأشجار، حيث الهواء الناعم يمر مداعباً.

استفاقت الديوك، وأخذت تصدح معلنة انبلاج الفجر، فنهضت أم موسى من فراشها على صوت المؤذن، وقامت تتوضأ استعداداً للصلاة.. راحت تتمتم: «الهم نجّنا من الأعداء يارب». وبينما هي كذلك، إذا بموسى يلقي عليها التحية:

- صباح الخير يا أمي.

- صباح الخير يا موسى، خير إن شاء الله؟ ما الذي

أيقظك في مثل هذا الوقت؟

- سأصلي الصبح في الجامع.

- في الجامع؟ ولم لا تصلي هنا؟ فدورياتهم تنهب المنطقة،

وكلاهم تراقب كل حركة في الضيعة.. ثم.. ثم مريم..

لا تنسى أنها على وشك الولادة..

قالت ذلك، وعلامات الانزعاج بادية على وجهها «الله

يخبرني أن القضية أبعد من ذلك.. احرسه يا رب..

واحرص الشبان» وأخذت تهز برأسها.

- لا بأس يا أمي.. لا بأس، ولا تحملي همّاً.. فحالما

أنتهي سأكون هنا..

الحارة هادئة، والطريق بين بيته والجامع خاوية من المارة،

فالناس لا يغادرون بيوتهم في مثل هذا الوقت، ودورية

الخامسة والربع تحتفهم وهدير جنازير دبابة «المركافا» يضغط

على أنفاسهم، لأن الجنود يطلقون النار في كل اتجاه، وعلى

- البضاعة جاهزة وموجودة في السيارة، ويبقى أن أعيد عليكم الخطوة.

قالها حسان بحزم، وشرع يوزع المهام:

- انتبهوا. بعد ربع ساعة من الآن، نضع العبوة على الطريق، عند المنعطف، قرب اللحام.. العبوة يزرعها موسى، بينما ننتظره نحن على بعد مائة متر فقط، نقوم خلالها بمراقبة كل شيء.. الخامسة والربع، وكما هو متوقع، تمرّ الدورية وينتهي الأمر.. مفهوم؟
اقتربت المجموعة من حسان، وقال أفرادها بصوت واحد! مفهوم.. مفهوم..

كان حسان ينهب الطريق بسيارته في وقت سكت فيه جميل ومفيد عن الكلام، وراح موسى يستعرض صورة أمه التي ودعته قبل دقائق، وكلماتها ترن في أذنيه: «لا تتأخر يا موسى.. فمريم على وشك الولادة.. لا تتأخر..»
- لا تتأخر يا موسى بعد زرعك للعبوة.. فالدورية غداً، وقد تداهمك في أية لحظة.. انتبه..
قالها جميل. بينما بدأ مفيد يتبرم من كثرة التوصيات. ولما ضاق صدره زفر وقال:

- أهى المرة الأولى التي يزرع فيها موسى عبوة؟.. قال لكم حسان قبل لحظات: لا توصوا حريصاً وانتهى..

عاد موسى يسبح في بحر أفكاره: «سامحني يا أمي، لم أخبرك بالحقيقة كاملة، وهل تقبلين أن أخبرك بها؟.. على كل، سأقبل يدك عندما أعود، وأطلب المساحة، ولا أظنك تمانعين..

وأنت يا مريم.. سامحني.. لأنني لم أودعك «فأنا أعرف أنك تنتظرين اليوم مولوداً، وربما غداً.. لا فرق.. أنا مثلك يا مريم أنتظره بفارغ الصبر، وأحب أن أراه.. فهو طفلنا الأول القادم إلينا.. أنا أحب الأطفال كثيراً يا مريم.. إلا أنني أكره الحياة الذليلة.. ما قيمة الإنسان عندما يحيا بلا كرامة على أرضه؟ لقد قلتها لك مرات عديدة، أليس كذلك يا مريم.. سأعود إليك بعد العملية.. وربما لا أعود كما قال جميل: «القابح إلى يميني الآن.. ربما لا أعود؟»

قلب شفته السفلى، وراح يحديق في المروج البور ويتطلع إلى البيوت التي كانت تمر أمامه سريعة.. وهز رأسه «لنعم الله قطعوا الشجر، وأحرقوا الحجر.. وبصاتهم في كل مكان، ولهم في كل بيت حكاية، وفي كل دارة مأساة.. لنعم الله، صهاينة التاريخ.. ربما لا أعود، عندها ألتحق بالقافلة.. بالأرض.. بالتراب يا مريم.. عندها تنفيذ الوصية التي قرأتها لك.. نعم.. كثيراً ما حدثتك عنها.. وكنت تدمعين، وترفضين فكرة الموت، بل ذكره.. كلنا

يكره الموت مريم.. لذا تقاتل.. فإن كان المولود أنثى، سميها كما تشائين، وإن كان ذكراً، فليكن اسمه موسى.. نعم موسى.. وعندما يكبر قولي له: إن والدك رحل مع الفجر يحاكم الجلادين.. خرج مع الفجر يحطم اسطورة الرعب التي لا تقهر.. يمسح دموع الحزن عن وجوه الصغار.. ستهزمهم يا مريم.. إن موسى..
- موسى.. موسى.. وعاد جميل يقطع عليه حبل تفكيره.
- نعم.

- كن حذراً يا موسى.. فالغلطة الأولى هي الأخيرة.. أرجوك، لا تمزج مع المتفجرات..

فتبرم مفيد من جديد وزفر:
- هيا لننزل المتفجرات مع موسى.. بدأ حسان يتململ:
- إنها الخامسة والربع تماماً.. ولم يروا.. لقد تأخروا.
أجابه موسى:
- لننتظر قليلاً.
تدخل مفيد:

- لا نستطيع يا حسان.. فقد تمر سيارة فوق العبوة، وتحصل الكارثة.

- لنقطع الطريق في الاتجاهين..
قالها موسى منتظر إشارة من حسان..
- لا تتسرع يا موسى، إني اعرفك حكيماً.. وإذا مرت دابة فوقها.. ماذا ينفع الندم بعدها؟
- صحيح، معك حق.

تدخل مفيد من جديد: ننتظر خمس دقائق، وبعدها يذهب موسى ويفكك العبوة، وتؤجل العملية إلى فجر الغد.
حسان يهز برأسه:

معك حق.. لننتظر.
ساد الصمت مجدداً، قال حسان بعده:

- هيا، أسرع يا موسى، ولا تتأخر.. بإشارة نكون على مقربة منك. نحملك معنا ونعود.. أنتبه يا موسى..
بدأت الشمس تطل خجولة على الأرض الندية، وعلى موسى الحاني على العبوة يعمل على تفكيكها.. لحظات، وأخذت الأرض تميد تحت جنازير «الميركافا».

أعاد موسى التراب على عجل، وترك العبوة، وقفز إلى جانب الطريق، وتابع الركض.. فاطلقت بانجهاه عدة رشقات، انفجرت العبوة بعدها وأخذت النيران تأكل «الميركافا».

ضرب مفيد كفاً بكف:
- لا شك أنه استشهد يا حسان.. لم يستطع الابتعاد كثيراً.. واعتقد أنهم أصابوه..
- انتظراني هنا، سأثفقه بنفسي.

انتبه يا حسان .
اطمئن يا مفيد، فالصهاينة لن يحضروا إلى هنا قبل ساعتين .
تطلع مفيد إلى جميل وقال :
- الميركافا تحترق، وموسى بعيد عنها .
- ما رأيك هل استطاع النجاة؟
- سنعرف بعد قليل . انظر انها تحترق .
- وأخيراً . . أخيراً احترقت . . أف . .
- أنا مسرور الآن يا مفيد، بل أشعر بأنني أسعد رجل في الدنيا .
- لأن الميركافا احترقت؟
- ولأن أحداً من الأهالي لم يصب بأذى، الزجاج والواح الشبابيك، أشياء تعوض .
- مفيد . . مفيد . . انظر . . ها حسان يشير إلينا بيده، هلم نسرع .
وقف الضابط الإسرائيلي قرب حطام الميركافا، يصرخ بصوت عالٍ شبيه بالحوار :
- فتشو المنطقة : اعتقلوا الشباب . . كل المخربين . .
فتشو البيوت؛ كل الناس . اسحبوا كل الرجال إلى المعتقل . . هيا . . قال ذلك، بينما راح الجنود يتقدمهم العملاء يفتشون البيوت، والأرض المحيطة بـمكان الانفجار . .
- هذه هي . . إنها له . . قالها أحد العملاء .
ما هي؟ . . ابق مكانك :
وبدا الضابط الصهيوني حذراً ومرتبكاً .
كانت يد موسى مزروعة من المرفق، ومهشمة، ويقربها بقق دماء، وأصابعه الخمسة مقبوضة تماماً .
تقدم الضابط، وقد امتقع لونه، بينما تظاهر بالسرور :
- عال . عال . . افرحوا . . دماؤه هنا . . وقبضته . . قال ذلك، تاركاً القبضة في الحقل، ومضى يفتش البيوت والحقول عن المجموعة، بينما وقف اثنان من الجنود يحرسان القبضة، عليهم يتعرفان إلى من يدهما على صاحبها، ومضى العملاء يبحثون بدورهم عنه .
انضمت أم موسى إلى النسوة اللاتي تجمهرن حول القبضة . . وأخذت تحلق فيها ملياً، إنها له . . خاتم الزواج في بنصره، وشقوق اليد المعروفة تعرفها . . إنها الكف المعيلة لها ولإخوته بعد استشهاد زوجها عادل .
حاولت أن تكظم غيظها، وان تبقى ساكنة، لكنها سرعان ما انفجرت غاضبة، وصرخت بالنسوة :
- هيا، ماذا تنتظرن؟ هلموا ندفن القبضة . . كانت كلماتها أفعل من السحر في نفوس النسوة، وتقدمت امرأة تريد وضع

القبضة بمنديلها . . عندها، تدخل الجنديان وأبعدها إلى حيث كانت وصرخت أم موسى في وجهيهما : بأي حق تمنعان دفن قبضة رجل . . بأي حق؟
وزعقت امرأة ثانية، وثالثة . . ودارت معركة بالحجارة، والتراب، وبكل ما تيسر . . هرب على أثرها الجنديان . . زمزمت أم موسى شفيتها اللتين كانتا ترتعشان، ومضت بعد دفن القبضة، وكلام العملاء يخترق أذنيها . . بلا قبضة . . بلا قبضة . . إنه بلا قبضة .
وراحت الأصوات تضج في أذنيها . . بلا قبضة . . بلا قبضة . .
- بلا قبضة . . وما يضريك يا أخي؟ .
قالها جميل وهو يربت على كتف موسى، الذي كان يخضع للمعالجة في المستشفى .
- ليتك تقف على حقيقة مشاعري يا جميل؟ . . أنت تراني أتألم، فتظنني نادماً . . على العكس تماماً . . غيري قدم نفسه . . أبي استشهد . . مئآت الأطفال والنساء والرجال ماتوا . . والآلاف منهم جرحوا . .
ألا ترى أننا نتقم لكل من ذكرت؟ لكل الشهداء للجرحى، للأرض، لشجرات الزيتون والليمون التي قطعوها . . لكل بيت حرقوه . . لكل شيء؟
- لكل شيء . . (وتنهذ موسى) . . إذا كنا سننتقم لكل شيء، علينا احتساب تضحيات كبيرة . . هم استباحوا وطناً . . هل تعي ما أقول يا جميل؟ وطن بكامله تعرض للدمار . . مؤسسات صارت رماداً . . ماذا يعني كل ذلك أمام قبضة صغيرة . . فنحن بحاجة إلى آلاف القبضات يا جميل . .
وبينما هما يتحدثان، يستعرضان الأوضاع، سمعا صوت مرضة تدخل وتقول :
- تفضلي، إنه هنا . .
- أنت هنا يا حبيبي؟
قالتها أم موسى التي كانت تحمل مولوداً جديداً، ودموعها تجري غزيرة على خديها . .
أنت هنا يا موسى . . وقبضتك في الأرض يا ولدي؟ . .
- كم مرة قلت لك : لا أحب رؤية الدموع على وجنتيك، لا أحب البكاء .
أسرعت تقبله، وتضم رأسه إلى صدرها . . وأردفت تقول :
- كنت أعلم يا موسى أنك لن تسكت عن دماء أبيك . .
وجاهدت نفسها تمنع الدموع التي كانت تنهمر على خديها .
- قلت لك لا تبكي يا أمي . . فالأرض بحاجة لمن يدافع

عنها . . وتطلع إلى الصغير، وتلألأ على حدقي عينيه بريق
الفرح:

- إنه عادل . . أليس كذلك يا أمي؟

- عادل . . نعم . . اتيتك به، لتراه، لتفرح به . .

- هو حلو يا مي . .

- يشبه جده . . بل يشبهك كثيراً يا موسى .

تدخل جميل مازحاً:

- غداً، عندما يكبر، نضمه إلى صفوفنا، فنحن بحاجة

إلى قبضات قوية . . أليس كذلك يا عادل؟

ارتجفت أم موسى، واحتضنت الصبي . . وعادت أصوات
الجنود والعملاء لتضج في أذنيها «بلا قبضة . . بلا قبضة» .
- لا . . لا تقولوا ذلك .

ثم انتصبت وحملت قبضة الصغير وقالت والدموع تتحجر
في مقلتيها:

- هذه قبضتك يا موسى . . لا تحزن يا بني . . فهذه
قبضتك يا حبيبي^(٩) .

(٩) من مجموعة قصصية بهذا العنوان تصدر قريباً عن دار الآداب .

دار الآداب تقدّم

الشاعر العربي الكبير أدونيس

في الصيغة النهائية لدراسته

قصائد أولى . هذا هو اسمي

وقت بين الرماد والورد

اوراق في الريح

مفرد بصيغة الجمع

اغاني مرهاير الشقي

المطابقات والأوائل

كتاب التحويلات والهجرة

في اقاليم النهار والليل

المسرح والمرأيا

ثلاث قصائد للزمن الآتي

حسن فتح الباب

وفي تلامح العيون
أسمع نايًا . . لا أرى وجوه مَنْ أحببتهم
ومن أحبوا أن يروني قبل أن ينطفئ الشعاع
سرتُ بعيداً . . بيتكم من الزجاج . . والشبابيك التي
غنت مواويلي ولم تملّ صحبتي
هوت من الذكرى قتيله .

انحسار

المغرب موجٌ مُنحسر النوء
طيف وردي منكسر الضوء
يسرى ما بين الشّطين
بحثاً عن قلبين
في أعماق النهر
لما كشف السرّ
ثم اعترفا
لاذا بالمنفى
ثم اعتنقا وأنشقا نصفين
طيفاً وردياً منكسر الضوء
موجاً في المغرب منحسر النوء
رجلاً بين امرأتين .

القاهرة

السيد

ألقيت ما ادخرت في مهبّ عاصفه
عادت إليّ حكمتي معصوبة العينين
ولم يعدّ قلبي الخليّ
وكان حزني أنني أحزن
وأنّ مَنْ لديه ما أريدّه
لا يعرف الأحران
وأنه السيّد حتى أقتله
أنا الذي ما زلت - في حزني قتيله

الناي

أجمل خطوي في ليالي الربيع
أزوركُمْ . . نَحْي على الذكرى قليلا
أسمع ناي الغرباء
وأغنيات العائدين
وألثم الربيع في جبين طفلة



توظيف الفن المسرحي في «السد»

الدكتور محمود طرشونة

لجميع الأحداث ومعرفة بجميع خبايا الشخصيات . فهي نظرة من الداخل تفيد أن الراوي يعلم أكثر مما يعلم الجمهور والشخصيات بل كأنه عاش في «مستقبل الدهر» لأنه يتصرف في زمان مطلق لا يقاس بالأيام والأشهر بل يضرب جذوره في ماض عريق ويمتد إلى ما لا نهاية . وقد ذكر لا محالة في الاشارات السردية قطع مجرى الزمان ستة أشهر بين المنظرين الرابع والخامس وأربعة أشهر بين السادس والسابع . وهما فترتان مكنتا من بناء السد وإعادة بنائه بعد انهياره لكن ذلك لا يعني شيئاً بالنسبة إلى الزمان الحقيقي الذي توحى به الأحداث والصور والاختلاجات النفسية . فهو زمان مطلق لأن القضية التي تعالجها المسرحية قضية انسانية كونية يعسر إدراجها في حيز زمني ضيق إلا إذا فكرنا في الدوافع المباشرة للتأليف وتأملنا الظرف التاريخي الذي أُلِف فيه الكتاب وهو ما سنعود إليه في نهاية التحليل .

ومن جهة أخرى فقد وظف الزمان في عدة مناظر توظيفاً فنياً . فظهر كثير من الانسجام بين الأحداث والوقت الذي تقع فيه تلك الأحداث، فتصرف الكاتب في أوقات النهار والليل تصرفاً ذكياً، فجعل «آخر العشي» إطاراً لوصول غيلان وميمونة متعيين من طول السفر، وجعل الشمس تشرق عندما يحدو الأمل الأشخاص، وجعل حالات اليأس والتشاؤم في الليل، ورافق انهيار البناء بكثرة الغيوم والعواصف والأمطار وتراكم الظلمات . وبذلك يساهم تحديد الزمان في بلورة الاختلاجات النفسية والأحداث الهامة .

I

يشير كتاب «السد»(*) كثيراً من التساؤلات حول طبيعة بنائه، فتردد بين أشكال المسرحية الذهنية المنتشرة اليوم في كثير من الآداب العالمية، والفن التراجيدي كما عرفه الإغريق قديماً وأحياء الفرنسيون في القرن السابع عشر وضبطوا قواعده وجعلوا منه أدباً كلاسيكياً لا يمكن التصرف في حدوده . كما نتساءل اعتماداً على كثير من الاشارات السردية في الكتاب عن علاقته بالأدب القصصي في التراث العربي وعن الغاية التي من أجلها وظف الفن لتبليغ رسالة فكرية واجتماعية .

وحتى لا ننطلق من آراء مسبقة قد توقعنا في الخطأ بجدر أن ننطلق من النص لتحليل خصائصه الشكلية دون محاولة إخضاعه لجنس أدبي معين . فالوصف المجرد للنص هو الكفيل بتحديد طبيعة الفن الذي ينتمي إليه وبقياس التصرف والتطعيم اللذين حتمتهما الرسالة والرصيد الثقافي المخزون في ذهن الكاتب ووجدانه وكذلك المحيط الذي كيف إفراز مثل هذا الأثر .

وإذا تدرجنا في وصف بناء هذا النص من العام إلى الخاص لاحظنا أنه يحتوي على ثمانية مناظر تفتح بإشارات سردية وتغلق بها . ويدل هذا السرد الذي يكثر أيضاً داخل الكتاب على حضور الراوي المكثف ومشاهدته

* قُدم هذا البحث في ندوة «النص: البنية والمعنى» التي نُظمت منذ أشهر في كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالقيروان .

وإن تقسيم المسرحية إلى مناظر - زيادة على الحوار المطول بين الشخصيات - هو الذي يدخل الأثر في حيّز الفن المسرحي. لكن طبيعة الحركة الدرامية اقتضت التخلّي عن نظام الفصول وتوزيع كلّ منها إلى مناظر لاستحداث نوع من «الفصول - المناظر» الحاوية لمراحل هامة في تطوّر الحركة. ولذلك تضخّم عددها فبلغ الثمانية وكثرت الإشارات السردية وتجاوزت وظيفتها المتمثلة في مساعدة المخرج المسرحي على إعداد أدواته ورسم الديكور وتوجيه الممثلين واختيار ملابسهم إلى تحاليل نفسية تُدرك بالحوار وحده مهما كانت براعة الممثل في تكييف قسما وجهه والتصرّف في أعضائه البدنية. وبهذا نفهم قصور الفن المسرحي - كما عرفه المؤلف - عن أداء جميع المعاني واستيعاب المدلولات الفكرية الدقيقة، فطعمه ببعض أركان الفن القصصي ونخص بالذكر منها السرد. وإن الصيغة التي ورد فيها ذلك السرد تذكّر في كثير من تفاصيلها وأساليبها بخصائص القصص العربي القديم كما وردت في الأحاديث والأخبار والنوادر وأيام العرب وغيرها. وهذا أمر طبيعي بالنسبة إلى مؤلف أراد عن قصد تأصيل إبداعه في التراث العربي الإسلامي رغبة منه في مواجهة تحديات الغزو الثقافي الغربي ونبّه في عزل المثقفين العرب عن تراثهم وتشكيكهم في قيمته^(١).

أما المكان الذي تدور فيه الأحداث فهو يتغيّر من منظر إلى آخر لكنه لا يكاد يخرج عن نفس الحيّز وهو الجبل الذي ضربت فيه خيمة غيلان وميمونة. وهو يطلّ على هاوية يسيل فيها ماء عين جارية، وهو المكان الذي اعتزم غيلان بناء سدّه فيه. إلّا أنّ ذلك الجبل وعر يصعد فيه الأشخاص بصعوبة، وقاحل غليظ لا خضرة فيه ولا خصب. قد انتشرت فيه الحجارة وعوى الذئب. وهذه الغلظة في الاطار

(١) يقول المؤلف: «كنت أشعر بأني أواجه تحدياً يمكن أن يتلخص في أنني كنت مهدداً بوصفي تونسياً وعربياً... مهدداً في كيانتي. وقد تأكد هذا من خلال تعلقي واختلافي إلى المدرسة الفرنسية وتعلّمي على الأساتذة الفرنسيين. وكلّ ما كانوا يقولون من أن «العرب لا وجود لهم» و«العرب شعوب متخلفة» و«الحضارة التي تنتسب إليها لا قيمة لها [..] ومن ذلك الوقت بدأت أنسأل وأبحث عن أصلي وأبحث عن ثقافتي القديمة» (من حوار مع المؤلف في مجلة «الأقلام»، العراقية، العدد الثاني ١٩٧٩).

المكاني لها وظيفة أساسية في الدلالة على صراع الإنسان ضدّ القوى الطبيعية القاسية وعلى شدة عزمته في مغالبة الصعاب رغم عدم تكافؤ القوى. فغيلان مُقدم على عمل كبير يحدوه العزم في الانتصار ولا يقلّ من إصراره قسوة الطبيعة وعظمة الكون.

ويقابل هذا التصرّف في الزمان والمكان تجرّيداً كاملاً في الأدوات المسرحية المادية. فباستثناء المنظر الذي يصوّر صلاة الرهبان لصاهباء وطقوس سدنتها فإنّ المشاهد السبعة الأخرى لا تحتاج إلى أدوات كثيرة. باستثناء التفنّن في إنارة الركح وتسليط الأضواء على الأشخاص. إنّ الطقوس اقتضت توفّر أواني النار والملابس الفضفاضة والبرانس والطبول والأناشيد الدينية. فهذا المنظر الثريّ بالألوان والأصوات يناسب مقام الربة وقدرتها. وهو برهان على الأبهة التي تقتضيها الطقوس في بعض الديانات. ما سوى ذلك حجارة ورياح وأمطار وظلمات وأنوار أي عناصر طبيعية عارية تذكر بالرسوم التجريدية المعبرة عن الآراء والمواقف. وفعلاً فإنّ التضاريس الحقيقية لا تظهر في زخرف الاطار بقدر ما تظهر داخل النفس البشرية والذهن الانساني المجرد. وليس معنى ذلك أننا إزاء مسرحية ذهنية جافة لجعل الفن فيها في المقام الثاني: فلعلنا لا نبالغ إذا قلنا إن الفن بمختلف أشكاله يتصدّر محور الاهتمام في هذا الأثر لأنه الدعامة الأساسية التي يقوم عليها الفكر والوجدان. ولولا هذا الفن لما كان للمسرحية شأن يذكر لأن عمق الفكر وحده لا يكفي لتخليد الآثار.

إنما نحن إزاء فرجة متكاملة يتضافر فيها الفن المسرحي والخيال القصصي، وفنون البيان، والألوان والأنغام لإحداث حيوية مبتكرة توظّف لها العناصر الطبيعية والأدوات المادية على قلتها. فهناك موازاة بين ثلاثة أصناف من الحركة: حركة واقعية تتمثل في بناء السدّ والتحاوّر، وحركة نفسية تتمثل في قلب الأشخاص بين الرجاء واليأس، وبين التفاؤل والتشاؤم، وحركة تنتمي إلى الخوارق وتتمثل في تكلم البغل والحجارة ونطق الهواتف. وإنّ هذه الهواتف المنذرة، تلعب مع الحجارة والسدّة دور الجوق الذي كان في المأساة الإغريقية والمتألف من مجموعة نساء ورجال ينشدون في بعض أركان الركح ويعلّقون على أطوار صراع

الإنسان مع الآلهة والأقدار. وهي فرجة لأن بعض المشاهد تصحبها موسيقى الطبول ورقصُ الرهبان وفضفضةُ البرانيس وتبخّر الماء في أواني الطقوس وغير ذلك، قال الراوي: «وَيَمَسُّ الصَّلَاةَ والدعاءَ مثلُ اللهب، وتتحركُ الريح وتَخْفِقُ، وتقوم البرانيس فتَهْتَزُّ، وتأخذ في رقص وإيقاع، ورعد وإرجاع. حوافر خيل ووقع جموح، كقسوة الصخر أو شدة الروح وتعالى الصيحات بـ:

«هلهبا هلهباء سبّحت صاهباء»

وتقبّض الوجوه، وتنتشر الشعاف كالظلمات، وتجعل البرانيس تغربل وترحي، رفيف «الطائر الميمون» كأنها سراب مجنون» (ص ٨٧). ومما يزيد هذا الجوّ الاحتفالي فرجةُ التنوع الذي نجده في أصناف الشخصيات وفي العلاقات الرابطة بينها. فإنه يتحرك في هذه المسرحية كائنات بشرية، وكائنات حيوانية وكائنات غيبية وجماد.

أما الكائنات البشرية فلم يسم منها إلا ثلاثة أشخاص وهم غيلان وميمونة ومياري. وليس من الثابت أن مياري شخص من لحم ودم فكأنها طيف خيال جُسم في صورة امرأة لترافق غيلان في بقية مسيرته بعد أن تخلّت عنه ميمونة. فعلاقة الألفة بين غيلان وميمونة قد فترت في منتصف الطريق، فحوّل غيلان تعاطفه إلى مياري التي وهبت حبّها وأدكت فيه نار العزيمة بعد أن كادت تفتّر أثر فشل التجربة الأولى. ومياري لم تعانق غيلان إلا بعد أن خبرت صموده وثبت لديها اختلافه عن الآخرين وتفوّقه على كل من سبقه. تلك الشخصيات الرئيسية المؤثرة في مجرى الأحداث بمواقفها وأفعالها. ومن جهة أخرى فإننا نجد مجموعات بشرية بعضها يظهر على الركح كالرهبان والسّنة، وبعضها الآخر يُتحدّث عنه لكنه يعيش في الوادي الذي أراد غيلان أن يشيّد فيه سده. أولئك أهل الوادي الراضون بمصيرهم المستكرون لموقف غيلان والرافضون محادثة ميمونة لأنها جاءت مع غيلان لتغيير الأوضاع باستثناء جارية متعبدة قبلت أن تكلمها وتفسّر لها علاقة أهل الوادي بالربة وبنبيها، وهما من الكائنات الغيبية التي لا تظهر على الركح لكنّها تؤثّر هي أيضاً في مجرى الأحداث أو هكذا يعتقد. فصاهباء حاضرة بروحها ونفوذها وعبادة الناس لها:

وهي لا تنكشف إلّا لمن طهّر بدنه بالشمس والجفاف، وقد أكلت إلى نبيّها وهواتفه مهمة إنذار كل من تحدّثه نفسه بتغيير سنتها، وكلّ من يأنس في نفسه القوّة لمواجهتها. لكن أمام عناد غيلان ومثابرته قد أكلت إلى عناصر الطبيعة مهمّة تقويض ما بناه الإنسان بعزمه وفعله فتحرّكت الجبال والعواصف والزلازل والرعد، وأفسدت على غيلان ومياري نشوة انتصارهما على القحط. فكّل المخلوقات إذن تحت نفوذها المطلق ورهن إشارتها، حتّى الحجارة التي يجلس عليها الأشخاص أمام الخيمة. فهي من صفّ صاهباء كما يظهر في الحوار الذي دار بينهما. إنها هي أيضاً تنذر وتطيع وتسخر من عزم البشر وإرادة الخلق كأنّها السنة النبي الناطقة أو هواتفه المنذرة، أو كأنّها الطائر الأسود الذي حلّق قبيل نزول الكارثة بالسّد أو الذئب الذي عوى ثلاثاً قبيل ثورة الطبيعة أو حتى البغل الذكيّ الذي يحدث نفسه بكلام محايد لكنه مشحون حكمة وتبصراً. معنى ذلك أنّ غيلان ومياري في صفّ وكلّ الكائنات الأخرى الغيبية منها والبشرية والحيوانية والجماد في صفّ. فهذا صراع لا يقوم على تكافؤ القوى. ولذلك فمعركة غيلان محكوم عليها بالفشل حتى قبل أن يخوضها لأنه يواجه وحيداً - أو يكاد - الكون بأكمله. ولعل هذا ما يزيده إصراراً على موقفه وثباتاً على مبدئه. فأيّ فضل في معركة تريح منذ الجولة الأولى كما يقول أهل الملاكمة. وما قيمة نشوة لا تكون تتويجاً لمعاناة شديدة؟.

إنّ ثقة غيلان المفرطة في نفسه واستغناءه عن التحالف مع الجماعة بل احتقاره أحياناً للجماعة هو الذي أظهره في مظهر الواحد الأوحّد، المعزول رغم قوّة شكيّته. فقوى الطبيعة تحالفت مع القوى الغيبية ضده. أمّا هو فقد تحالف مع مياري، طيف خياله ورمز حلمه الكبير. أراد أن يكون إنساناً أرقى، من صنف بروجميثي أو من صنف إنسان الفيلسوف الألماني نيتشه لكنّ العهد لم يعد عهد السبرمان، ولا عهد اختلاس النار من الآلهة: العصر عصّر الجماعة وليس عصّر الفردانية المطلقة، و«النبي المجهول» حسب عبارة أبي القاسم الشابي الشهيرة.

فلمثل هذه الأبعاد الإنسانية وظّف الفنّ المسرحي في

«السّد» فأظهره التجريد الفكري والتركيز على منزلة الإنسان في الكون، وعلى اثبات الذات بواسطة الإرادة التي تفتح على الأمل، في ثوب أدب عالمي يجد فيه كلّ إنسان مهما كان انتماءه الإقليمي ما يختلج في نفسه وفكره من القضايا الوجودية الهامة.

وإنّ هذا البعد الفكري والإنساني قد طغى على الجانب الاجتماعي المحلي الذي أفرز مثل هذا الأدب، حتّى كاد يخفيه. فلا شك أنّ أيّ إبداع لا يمكنه الجواز إلى الآداب العالمية إذا ما تجاهل اللحظة التاريخية التي زامنته - ولو بصفة غير مباشرة - فالمسرحيّة كتبت سنة ١٩٣٩ وأوضاع تونس بين الحربين وأوضاع البلاد العربيّة عامة لم تكن على أحسن ما يرام إذ كان جلّها يرزح تحت نير الاستعمار الفرنسي أو الإنكليزي. مع ذلك فالوعي مفقود ومحاولات التخلّص من تلك الأوضاع محتشمة. فكانّ الكاتب أحبّ عن طريق إلحاحه على قيمة الفعل والإرادة إطلاق صيحة فرع وتحفيز الهمم لمواجهة تحديات العصر. وهو يعلم أنّ العمل طويل النفس ويحتاج إلى كثير من المثابرة. ولذلك توجّ محاولات غيلان الأولى بالفشل المؤقت لكنّه وجّهه إلى تجديد التجربة مراراً.

وقد كتب المسعدي في الفترة التي ألّف فيها «السّد» أقصوصة هامّة ذيل بها الكتاب يمكن أن تؤكّد لنا هذه النية في الجمع بين معالجة القضايا الظرفيّة والقضايا الانسانية. فقد ساء المسافر أن يرى الشرق في غفوة وغفلة عن مجرى الأحداث، وحيرته طمأنينته فتمنّى لها الوعي واليقظة ويكر السبيل.

II

لحن السواد. . ومولد الأمل

إذن اكتمل الصّرح الذي أقامه غيلان بعد فشل التجربة الأولى واعتزال ميمونة وانضمام ميارى إليه^(١). وقد تتالت الأحداث بسرعة في هذا المنظر الثامن، وصدق حدس ميمونة بالدمار، وتجنّس إنذار النبيّ وهوائه فتجمّع الظلام

(١) تحليل المنظر الثامن والأخير من كتاب السّد لمحمود المسعدي ط ١. ١٩٥٥ ص ١٦٥ إلى ١٨٦.

والسحب وقامت الزوايع والزلازل فانهذ السّد ثانية وصار أشلاء فلم يهزم غيلان بل بقي «ثابت المعزم» إلى أن دلّته ميارى على طريق الأمل في تجديد التجربة وإدراك الغاية.

ويقوم البناء الفنّي في هذا الفصل على تمازج السرد والحوار وتساويهما كمّاً ووظيفة إذ تكثّف حضور الراوي فأصبح يشارك الأشخاص رؤاهم وتصويرهم للإطار والأحداث. ففي الحوار تعبير عن المواقف، وشيء من الوصف الإيحائي، وفي السرد بعض الاشارات النفسيّة وكثير من الوصف.

١ - السرد:

به استهلّ المنظر وبه ختم، كذلك كامل المسرحيّة به افتتحت وبه أغلقت. وهو هنا كما في البداية أكثر من إشارات ركحيّة تساعد المخرج على توزيع الأدوات وتصميم المناظر: إنّ إحياء بهول الكارثة يمتزج فيه الصوت والصورة والألوان تمازجها في الفنّ السينمائي. لكنّها في هذا الكتاب قد أوحى بها اللفظ إحياء لطيفاً جعل للبيان قدرة تصويريّة قائمة الذات لا يزيدها التجسيم الركحي أيّ وضوح. فإنّه يعسر الفصل بين الإحياء بالصورة والإحياء بالألغام المصاحبة لها عسر الفصل بين الشكل والمضمون في هذه النصوص. وهناك تدرّج بين في نطاق تصعيد الكارثة من صوت الرعد إلى البرق إلى نزول أولى قطرات المطر ثقيلة حادّة، إلى اطلاق أوطاب السماء ماء وقيام الزوايع وتحركّ الجبل، يصحب كلّ ذلك ما سمّته ميمونة بلحن السواد.

بدأ كلّ شيء. آخر عشيّ «بأصوات كأنّها خارجة من الجبل مؤلمة واسعة عظيمة، تغني أغنية كالعذاب تقع في الناس كالدهاية وفيها روح عظيمة سماوية» (١٧٦). وليست هذه الأصوات في الحقيقة إلّا امتداداً للهوائف التي كانت تنذر طيلة سير الأحداث وتشكّل بأشكال مختلفة، فتتخذ صورة الهوائف الصادرة عن الغيب، أو صورة الحديث بين الحجارة، أو صورة ترتيل قومة صاهباء وسدنة بيت النار والماء آيات من إنجيلها، أو طقوس تصحبها تلاوة، وتحولت هنا إلى أغنية كالعذاب لمواكبة تطوّر الأحداث

والمواقف يسمع خلالها عواء الذئب ثلاثاً منذراً بحدوث كارثة. ثم تكون الأغنية الثانية أسرع إيقاعاً «كالرقص مستديراً فتسف الأصوات أولاً كالريح على وجه الرمال ثم تتعالى وتتضخم، ويشدّ بها الدوران كنشأة العاصفات تعصف عصفاً بهذا صوّر المؤلف الأنغام تدور كما يدور بعض الدراويش في رقصاتهم الصوفية ويتواصل دوي الأصوات وانهارها ثم تخفت فتصبح زفرات طويلة «كأنين في صدر الأرض ثقيلة» (١٧٩). وليس هذا الخفوت إلا راحة تعقب الصخب وتمهّد لتصعيد صوتي جديد صادر عن الطبيعة كبعض الحركات الموسيقية في السنفونيات وفعلاً فسرعان ما «تجاوب انفلاقات الرعد كدببة حوافر في السماء ثم يعدو الرعد إلى جميع أرجاء الكون» (ص ١٨٠). فهذه أنغام أخرى يمكن أن تجعل في التوزيع الموسيقي للطبول التي تفرغ إثر آلات وترية أو هوائية أكثر رقة من قرع الطبول. وإن الألفاظ هي التي توحى بهذا التشبيه إذ تحتوي على حروف تتكرر في إيقاع منغم «دببة». إنها طبول الحرب تعلن بدء القتال وتثير الحماس. ويبلغ الصوت أقصاه عندما تعود الهوائف من جديد ليس في شكل أغنية مؤلمة كما في بداية المشهد آخر عشي، بل تعود في شكل صوت مهمة يرافق «ثورة عشواء حمراء صلبة قامت في الكون» (١٨٠).

إنّ هذا التصعيد في التنغيم الصوتي والموسيقى مواكب لتصعيد آخر شاركت فيه عناصر الطبيعة الأربعة: الهواء والماء والنار والتراب، ومواكب كذلك لتطور نفسية الشخصيات من الهدوء النسبي إلى الرعب عند ميمونة، ومن الاعتزاز إلى الصمود والثبات على المبدأ عند ميارى وغيلان.

فالأنغام الأولى مواكبة لزويعة صامته ثارت في نفس ميمونة عندما أشرف السدّ على الاكتمال: فقد كانت وقت الغروب وحيدة، ضاقت نفسها وامتألت ظلاماً، فخافت وترقبت ما تكنه الطبيعة من مفاجآت. ثم تعالی النغم فانقلب إلى لحن سواد عندما رأت عند الجبل «جلاميد من الظلمات تهتز وتقدم» وقد وصف الراوي هذه الألحان بأنها «متلاطمة داوية حيرى كالاعصار والعاصفة» فربط بذلك، عن طريق التشبيه، بين اللحن والعاصفة، وما هي إلا لحظات حتى

تقوم العواطف فعلاً و«الزعازع الصماء» وتعصف ربح الشيطان كأنفاس الزبانية أو كالدّم والإثم «فتقتلع الخيمة وترسلها في الفضاء وينشأ الظلام ويتشرب وينشأ دخان» كأول اللهب «تعقبه ربح حارة كنتفس بركان». وبذلك يمتزج عنصر النار بعنصر الهواء فيذكي ثورة الطبيعة. وعندما يتدخل عنصر الماء بهطول أمطار قوية فإن أصواتاً جديدة تنشأ لمواكبته وتمثّل بالخصوص في قصف الرعد «كدببة حوافر في السماء» ويختم عنصر التراب هذا المشهد القيامي لنهاية العالم، فيتحرّك الجبل ليضرب السدّ. عند ذلك «يجتمع الماء والبرق والجبل والرعد والظلمة والغيط والنقمة فإذا السماء بسحابها الأسود وحل فيه فحم، وإذا الأرض والماء والريح عجيين والرعد والبرق...» فتلك قمة الفوران والهيجان وفي هذا الوقت بالذات يتصاعد صوت يرتل آية من إنجيل صاهباء يعتبر كلّ ما سبق تجسماً مادياً لها: «وأمرنا العواطف والرعد والسحاب والبرق والزلازل والهدّ فانفلقت جميعاً ودوت دويّاً. وأرسلنا الصاعقة فشقت وأودعت حياة حيّة». (ص ١٨١). فكانت الآية الأولى الدالة على قدرة الربّة لفظيّة وكانت الآية الثانية فعليّة، فتحقّق موضوع إنذار النبيّ ووعيد الرهبان. وكانت الآية خاتمة فاستؤنف الحوار الثلاثي بين الأشخاص.

٢ - الحوار

وكان ذلك الحوار قد ابتدأ منذ أولى أغاني العذاب قبل ثورة الطبيعة والآلهة. وظهر التباين كاملاً بين ميمونة من جهة وغيلان وميارى من جهة أخرى. فبينما كانت ميمونة حزينة خائفة تتوقّع كارثة وهولاً «صعد غيلان وميارى متقدين كالأفراح المتراكبة» (ص ١٧٦). ثم بدأ التراشق بالنعوت. فبينما ترى ميارى في العشيّة «ابتداء لنهار جديد» ترى فيها ميمونة «ابتداء لليل» فينعتها غيلان وميارى «بالعمى» فتجيبهما بأنهما «زائفان عاجزان». وبينما يتحدّث غيلان عن الشّمس باستخفاف ويعتبرها «طاووساً فخوراً أحمق» تصيح ميمونة منذرة: «يا للهلاك! يا للخسران والخيبة!» ثم تعيد هذه العبارة بعد قيام العواصف. وبذلك يصدق حدسها وتثبت رؤيتها. إلا أنّ غيلان وميارى لا يتأثران كثيراً بتلك العواصف. فرغم عدوان الطبيعة التي انتهكت حرمة غيلان

فاقتلعت خيمته و «أخذت شعر ميارى الطويل فأرسلته في الظلمات كإرسال البحر لجسم الحسناء» (ص ١٧٩) فإنهما ثبتا وبالخصوص غيلان الذي كان «قائماً ثابتاً لا يتحرك منه شيء، ووجهه أحسن ما يكون وأوسع وأجل وأبدع...» (ص ١٧٩ - ١٨٠)، فكأنه يتلذذ الصراع مع قوى الطبيعة فيتجمل له تجمل ليلة زفاف، خصوصاً أن مصدر الرياح والأمطار كان الجبل حيث تنكشف صاهباء لعبادها وأن عنصر الماء يساهم في المعركة، وقد كان الماء دوماً همّه. وأول ما تفاجىء به ميمونة صاحبها عند استئناف الحوار الثلاثي سؤال في منتهى السذاجة «هذه العواصف والرعد علينا، أفأنتما خلقتما العواصف أم صاهباء؟» فيجيبها غيلان وميارى في صوت واحد وفي لهجة التحدي والاعتزاز: «خلقنا ترياق العاصفة والصاعقة، بنينا، أقمنا سداً...» (ص ١٨١). فكان منطق ميمونة منطقاً فطرياً وكان منطقهما منطق القوة. «الزوبعة عاجزة أن تفنيه والصاعقة...» كل ذلك والسد لا يزال منتصباً قائماً صامداً في وجه العواصف.

لكن منطقاً آخر يفوق كل منطق يترصده: هو منطق السماء والمعجزات التي تتجسم في صورة خوارق طبيعية ليس لغيلان ولا لميارى عليها سلطان. إنها آلاف الطيور تجرّ الجبل من شعره. «هل تكون «الطير الأبايل» المذكورة في القرآن؟ فيزحف الجبل على السدّ ويطحنه ولما كان لا بدّ من موسيقى تصويرية تصحب كل حدث هلمّ فإنه يسمع في تلك اللحظة المشهودة «دوي» هول» وهنا أيضاً تختلف الرؤية. فميمونة بواقعيتهما ومنطقها ترى السدّ أشلاء وأنقاضاً تساقط في الهاوية (ص ١٨٢) بينما يراه غيلان يتصاعد ويعلو. إنه العناد والإصرار والثبات على المبدأ وعلى إرادة الفعل والخلق تظهر الانفجار تصاعداً وعلواً بأنها «قراءة» مختلفة لنفس الحدث. أما قراءة ميارى فإنها قراءة انتقائية. فهي لم تر الظلمة و «الأشلاء ولا الأنقاض» بل رأت «سراجاً» في منتهى الغاب منيراً... إنه «قرار في الزلازل على الزلازل زجاج صفاء وعزم وأمنية». فيأخذها غيلان من يدها ثم يتعانقان ويقولان بصوت واحد: «لنعلو برأسينا ولنفتح لهم في السماء باباً» ثم يرتفعان وقد طارت بهما العاصفة. وبذلك لا يعترف غيلان بالفشل بل يصّر على موقفه ويشرع

في تجربة جديدة مع ميارى انطلاقاً من علامة نورانية «زجاج صفاء وعزم وأمنية» ويحوّل وجهته إلى السماء في حركة تصاعديّة متميّزة. وبعد هذه الحركة المسرحيّة الأخيرة تنظر ميمونة نحو الوهد وتقول: «الأرض هذه الأرض اكتشفتها...» وتندفع في الظلمات منحدرّة إلى الوهد... «وهنا يظهر التباين على أشده: غيلان وميارى يعلوان نحو السماء وميمونة تنحدر نحو الأرض، غيلان وميارى ينطلقان نحو النور وميمونة تندفع في الظلمات، وقد كانت ميمونة من قبل تعتقد في الغيب وتصدّق هواتف السماء وكان غيلان متشبّهاً بالوهد يقيم عليه سداً يحبس الماء. فحوّلت ميمونة في نهاية المسرحيّة وجهتها إلى الوهد وحوّلت غيلان وجهته إلى السماء. لكن لا أحد منهما يدرك بيسر مطمحه، وميارى واعية بذلك إذ أضافت بعد ذكر السراج المنير: «لكن ما أكثر الغاب أشجاراً ما أشدّ الغصون اشتباكاً وما أشدّ سراجنا طريقاً» (ص ١٨٢). وكذلك ميمونة لا تدرك الوهد «لأن الوهد يتناهى والأرض تنحفر إلى غير نهاية بين يديها...» (ص ١٨٦). إنه الفعل المتواصل والجهد المستمرّ ولا تكون الطريق طريقاً إلا أن تكون بلا نهاية» وفضل الإنسان ليس في الإنجاز بقدر ما هو في إرادة الإنجاز والمثابرة عليها وتعهدا بثابت العزم وحديد الصمود.

وبذلك صحب التصرف النبويّ في المسرحيّة التراجيديّة تصرف معنوي في أبعادها. فإن الفنّ المسرحي حسب ما يبدو من تساوي السرد والحوار في هذا المنظر وتشابه وظيفة كلّ منهما قد طعم بالفنّ القصصي فبرز جنس أدبي متميّز ليس تلفيقاً لجنسين أدبيين معروفين (القصة والمسرحية) بل هو شكل أدبي طريف. أمّا من ناحية المعنى فإنّ التراجيديا في أصولها الإغريقية تختم الصراع بين الإنسان والأقدار بانهمزام الإنسان دوماً أمام القوى الغيبيّة والآلهة. فقد كتب على أوديب الملك أن يقتل أباه ويتزوّج أمّه. ففعل وفقد بصره، وكتب على سيزيف أن يحمل الصخرة دوماً إلى قمة الجبل فتدحرج فيعيد رفعها من جديد فيرفعها ويعيد دون أن يبلغ الغاية. أمّا غيلان فإنّ ميمونة تقول عنه وعن ميارى بعد أن ارتفعا في السماء: «الآن بلغا المنية واستقرا».

عشر قصائد

محمد راضي جعفر

١ - السارية

لم تزل ساريتي منذ ثلاثين سنة
تزحمُ الشمسُ:
كأنَّ الليلَ زادُ
والأعاصيرَ حكاياتُ سَفَرٍ
وكانَ الألمُ المبدعُ
ناقوسُ مَطَرٍ
فليقيم، لو شاء، يومَ الحزنِ
إني ساكنٌ بينَ هوى النبعِ
وطير السوسنة
ودمي - منذ صلاة الحب -
محرابٌ...
وقلبي سوسنة

٢ - نساء

ينقصُ الفاتناتُ الذكاءُ
ذاك أنَّ النساءَ
ملتان:
فليحسنِ بعضُ
وللعقلِ
بعضُ
ومنَ تجمعُ الدرتينِ
ففي شاطئِ الشعراءِ
فقط...
في فمِ الشعراءِ

٣ - عاشق

خجلاً كرفيفِ السنا
ورقيقِ المنى
كالترفِ
دسَّ هذا المتيمُّ رغبتهُ
وانصرفتْ

٤ - فوج

إني أجهلُ كيف اشتعلَ الفرخُ
المكبوتُ بلحظةِ إعصارٍ
بارقُ
ما إن راودتُ يدي
حتى دقَّ الجدولُ
وفتحتُ دمي
حتى سال غناء العاشقِ

٥ - زائر

عاشقُ ذاتِ مساءٍ كالطللِ
زارنا والبحرُ موجُ
ورَبَدُ
لم يكذُ
لم يكذُ يحضلُ المرسى به
حتى ارحلُ

٦ - اشتغال

جذوةٌ في يدي
لم تزل منذ أضرمها
ذاتَ صبحٍ ندي
لم تزل تتغلغلُ في
الجسدِ المستكينِ
لتلغمهُ بالشررِ
جذوةٌ كلما هدأتْ
أججتْها الرياحُ
فكان الخطرُ

٧ - انحدار

ظيئت...

فأستكبرتِ جامحةً
وأرتوت...

فأستسلمتِ دونَ عناءِ
أيها الوهمُ الذي
عاشرتُه

كشعاعِ الشمسِ
قدسي الضياءِ
أسفُ إذ يطلعُ الصبحُ وقد
نزعَ الغصنُ
وشاحَ الكبرياءِ

٨ - نرق

هوذا نرقي
فأنا لبَّه الشجرِ
فإذا شئتِ أن تتقي
خطري
فأحرقني الجذرَ
وأحترقي

٩ - التيه

يجهلُ التيهُ شمسَ المدنِ
المتصره
كلما ألهمهُ الشوقُ صبا
رغمَ الظمأِ
لينابيعِ الكألا
عاشقٌ ليس له غيرُ الحروفِ
الخطرة

١٠ - أمان

المرءُ لا ينامُ
إلا على الجنبِ الذي
يمنحه السلامُ

قصة قصيرة

زمن الكلاب

أبو بكر الصليحي

«قتلته!»

دوت الصرخة في أرجاء القرية الهاجدة فاصطفقت أبواب وارنجفت نوافذ، وسرعان ما سرى في الجمع المتوافد من كل الجهات همس غما وتضخم، فضجت في النفوس الحيرة وارسم على الوجوه الذهول، وانهالت الأسئلة على الرؤوس كالضربات الموجعة.

حين هبّ إليه الرجال كان ملقى في حديقة المنزل وسط بركة متخثرة من الدم. لم يميز أحد رأسه من رجليه. كان مجرد قطع مخدعة اختلط فيها اللحم بالعظام. دهمهم إحساس صفيق وفاجع، وشعت بعض العيون بحزن شفيف تبين من خلفه أشياء لا تبوح بسرّها قبل أوان النضج بينما انحبست في عيون أخرى غيوم توشك أن تنهمر.

«قتلته!»

كانت تمسك المدية المضرجة بدماء داكنة بيد ثابتة وسط الرجال والنساء والأطفال، وعلى وجهها الإرهاق. والوسن يطرز عينيها بالحرقة والذبول. وكانت رغم ذلك منتصبية الجذع تسير مرفوعة الرأس، لا ريث ولا عجل، وتحرك يديها ورأسها في التفاتاتها الحذرة بدقة وحسبان.

كان زين شباب القرية، وكانت أشدّ عذوبة من النهار الطالع على هذه القرية التي يعزف فلاحوها بفؤوسهم على أديم الأرض المرصعة بالخضرة والماء والطيور وأغنيات الصباح الصداحة.

حين يعود من الحقل عند احمرار الشفق وهو يحمل الفأس على كتفه ويصدق بأغنية حب جميلة، تلك الأغنية القروية التي

تتردد في الأعراس وتتغنى بالوفاء حتى الموت، يجدها في انتظاره تحت السدرة الكبيرة فيضطجع على الأعشاب الندية العطرة، يرنو إلى فروع السدرة المنتشرة وأوراقها الوفيرة، وتركز عيناها عليه بنظرة طافحة بالأمل فتبتسم له بحنوّ، ويتسم لها وتتشابك النظرات، فتود أن تفصح عما يضح بداخلها، ولكنها تكفي بالصمت، فالصمت هو وحده الذي يمكن أن يعبر عما يجيش حقاً في القلوب.

كانت تهيء نفسها في كل يوم لتلقاه لسيل من الحديث لا ينتهي. ترتبه وتصطفيه وتعدّ ما يكون رداً عن أسئلة محتملة، ولكن عند اللقاء يضيع كل شيء فتجلس حذوه، وترك يدها تام في دفء يديه، فيسري فيها ذلك الشعور الرقيق الذي يملأ أعماقه.

حين يكلمها بصوته الرجولي الهادئ تشغل عنه بالنظر إلى عينييه الكستائيتين وشاربه الكث، وتتابع حركات شفثيه، فترتجف أصابعها وهي تمتدّ لتمسح عن جبينه جبات تراب. قالت له يوماً: «جسدي...» وهي توشك أن تبوح بأنه معطل عن تنفّس رغبات الحياة، ولكن الحياء منعها فأصافت: «... مرهق».

كانت تساعد أباها العجوز في الحقل وأماها في ترتيب البيت وإعداد الأكل، ولم تنقطع عن الحقل إلا حين برزت مفاتها كثار الخريف الشهية، وبان جبينها العريض وشعرها الأسود الفاحم المشدود خلف رأسها كذيل فرس مكنتز. قال لها: «أنا فداك يا ريم» وهو يعلم أن الأفق مسيّج

بالسراب منذ أن خطرت ببال شيخ القرية الجديد طريقة أخرى لحماية القرية.

قتل: «إن قريتنا مطعم الحساد ومبتغى الكائدين، وحمايتها من طرف الرجال غير مأمونة العاقبة، فقد يغزو الرجال وقد يتعتهم السكر وقد يستهويهم الميسر وقد يطير الهوى بلبهم وقد.. وقد.. فهل نربط مصائرنا بهذه الاحتمالات؟».

وانسأقت القرية خلفه كالهوام الماضية إلى زرائبها. والحقيقة أنها لم تكن تملك غير ذلك في هذا الزمن الموبوء. ومع انبلاج الفجر أطل الشيخ على سكان القرية الذين ما زالوا يتلمسون الصحو في هذا الفضاء المصطخب بإيقاعات تشي بالغموض، فإذا كلاب ستة بين يديه. كانت من ذلك النوع الذئبي، ذات جثث ضخمة وعيون حادة وأنياب قاطعة. ولم تفق القرية إلا والشيخ ينغل في قلبها كالديدان، فتتوالى الطلبات كشلالات المياه المنهمة لرعاية الكلاب الحارسة.

كانت كلاباً مستوردة من البلاد الأجنبية لا ترضى - والعهدة على الشيخ - إلا بالأكل الفاخر والغذاء الدسم والمكان اللائق، وكلما انهالت العطايا على الشيخ توثبت غريزته للمزيد، وصار يشترط أموالاً إضافية لعرض الكلاب بصورة منتظمة على بياطرة - أجنب هم أيضاً - لمراقبة صحتها وتقديم العلاج المناسب لها وإرسالها إلى خارج البلاد إن اقتضى الأمر.

حين التحقت به في ظهيرة يوم آخر جلسا تحت شجرة تين وارفة يطعمان ما حضر. ظل صامتاً. أما هي فقد كانت تبتسم له وعيناها تشرقان بالوجع. عندما همّت بالانصراف قال لها: - لم يبق لي غير البقرة.

في طريق العودة كانت تفكر في هذه الكلاب المدللة. لا يكاد يمر يوم دون أن يفرض الشيخ على أهل القرية دفع أموال أخرى «من أجل صحة الكلاب وأمننا» كما يقول. ولا تجد القرية مناصاً من تلبية دواعيه حفاظاً على أمنها وسلامتها.

فكرت ريم «ولكن هذا كثير، فوق طاقتنا. لقد ذهبت الكلاب بكل مدخراتنا. لم يبق لبشير ما يكفي لزواجنا». عندما تذكر الزواج تشتعل في داخلها حرائق لاهبة ويصطخب طرق عنيف وأشياء لذيدة تقر بها من بشير. ولكن الكلاب تعود ثانية فتلعنها في سرها وتلعن الشيخ وتمنى لها الفناء. تتوقف قليلاً تمسح بنظراتها القرية الجاثمة فوق الهضبة «أهل القرية أولى باللعة».

تابعتها العيون المستكينية وهي ماضية دون وجه حقيقي. كانت عيناها في اتجاه الافق المصطبغ بلون الدم وقد بانَت عن بعد هامات الأشجار كهياكل ألصقت على ورق صقيل تساج على صفحته الألوان والظلال.

كانت القرية بين اليقظة والغيوبة، تنوء تحت لحظة نادرة

من الإحساس بالألم والفرح المكتوم، بالفجعة واللذة المكبوتة، وتلملم المزق المتناثرة كي لا تضعيع في غبشة ليل جديد وفجر لا يجيء.

كان زين شباب القرية.

عاودتها ذاكرتها فغامت عيناها خلف ضباب الدمع وبدأ الإرهاق يهبط على كتفيها ثقيلاً كالليل، وتوغل في نفسها المرارة.

في تلك الليلة الضاربة في السواد والآمال المتصدعة اهتزت القرية ومزق الصمت هدير أصوات غريبة اختلط فيها العواء بالثغاء والحوار، وعلا صوت صدى مرعب يملأ مسام الطبيعة، فانفجرت صرخات الأطفال وولولة النسوة، وتعالى صياح الرجال.

كانت لحظات كالدهر. نزلت على القرية كالريح العاتية، كخرافة طالعة من عمق التاريخ، ثم عاد الصمت وقد تضخم في الأذان المتفتحة لكل همس مريب، حتى لدبيب النمل أو هسهسة الخشاش. وباتت القرية متيقظة تقرب خطراً لا تعرف مأتاه، وتتوجس أن يدهمها الموت في أية لحظة. ليلتها، كان الخوف قد قذف بالنوم من الرؤوس.

وفي فجر يوم خريفى أطل الرجال وقد سورت عيونهم هالات سود صغيرة ومضوا إلى زرائب الأنعام ومخازن المونة تلفحهم نسمة صباحية باردة فإذا بالمأساة ترتطم بوجوههم مدوية مصدعة فيكون وقعها أشد فتكاً وهولاً من هذا الزحف المدمر، هذا العدو المجهول، هذا الخطر الداهم الذي أتى فجأة على كل ما أسسه عرق السنين. امتدت الفاجعة عميقاً إلى تلك العيون السادرة الغارقة في التيه والذهول.

حين أدركته كان جاثياً يلثم وجه بقرته التي فاضت أحشاؤها ومزقت قوائمها وبانت ضلوعها وتجمدت نظرتها تحت غشاء رمادي رقيق. التحمت به تمسك بيديها كتفيه العريضتين. التفت إليها في حركة بطيئة فامتدت أصابعها لتمسح دمعة ترقرت في إحدى عينيه.

دنا إليها ببصر زائغ وفاضت عيناها بأشياء لم يقلها. ثم نهض ومضى إلى ساحة القرية وسط الأجساد المتدافعة وهدير الأصوات والولولة والصراخ.

حين أدرك الجمع كان الشيخ يجتاز مختالاً عتبة بيته ترافقه كلابه الستة. ربت على أحدها ومزّ بيده على شعر كلب آخر. نظر إليهم نظرة من فوجيء بهذا الحشد الملتئم أمام بيته الواقف في قلب القرية بطوابقه الثلاثة يزدري بالبيوت الوطئية.

قال: «كأنى سمعت جلبة وصراخاً. ما الأمر؟».

فسرت مهمة سرعان ما انطفأت وساد الصمت من جديد. كانت العيون تدور في محاجرها والشفاه تكظم كلاماً يروم الانفلات. حدثه أحدهم عن الهجوم الليلي المباغت،

وعن الزرائب التي لم يبق فيها غير جثث ممزقة وأشلاء لحم .
فقال :

- الحمد لله أن الكلاب كلابنا، لم تصب بسوء .

رد عليه رجل ثان :

- ولكن أرزاقنا قطعت!

فأجاب :

- المهم أنكم بخير .

واستدار عائداً يداعب أحد كلابه .

عندئذ ندت صرخة :

- لمن تربى الكلاب إذن يا ابن الكلب؟

كان بشير واقفاً يتحدى الشيخ وسط الجمع الذي بدأ

يتململ وييدي نوعاً من التعاطف المكتوم مع هذا الشاب

الأمر الذي تشع عيناه ببريق حاد وإصرار قوي .

حدجه الشيخ بلحاظ كاوية ولم يقل شيئاً .

وفي الغد وُجد في حديقة منزله ممزقاً تمزيقاً كأنما وطئته

أظلاف قوية أو نهشته أنياب مسعورة .

«قتلته!» .

كانت تصرّ أسنانها في حلق كأنها تعض حبة لوز عنيدة .

حين وقعت عينها على ذلك المشهد المريع في صبيحة ذلك
اليوم الغائم جفلت كحمامة يفجؤها نسر جارج وارتدت تلطم
وجهها وتندب خديها :

- لا! لا! هذا ليس بشيراً . إنه شخص آخر . شخص

آخر ، بشير لم يمت . بشير لا يموت . سنزوج . لقد وعدني
بذلك .

وفجأة شع في عينها وميض غريب واستدارت متجهة إلى
البيت . بحثت عن أي شيء حاد . عثرت على المديّة التي يذبح
بها أبوها الدجاج والأرانب . وتسلفت لتباغت باليقين
والإصرار دون تردد أو خذلان من اقتلع البسمة من شفيتها
وحرّمها من ضوء الشمس ودفق الحياة .

كان مستلقياً على كرسي طويل ينعم ببعض أشعة فاترة بعد
أن أطعم الكلاب وقادها إلى مريضها حين امتدت يدها بالمديّة
إلى صدره مراراً لعل زمناً آخر ينمو ويعشوشب .

ومضت تاركة القرية خلفها بين غيبوبة أليمة وصحوة
مرتدة حتى غابت عن الأنظار .

تونس

صدر حديثاً

الفتاة الإيطالية

تأليف ايريس مردوخ

ترجمة فؤاد كامل

هرب ادموند من عائلته إلى حياة متوحّدة . وحين عاد للمشاركة في جنازة أمّه، وجد نفسه داخل
مشاكل قديمة ومريّة، كما وجد مشاكل جديدة أخرى .

واكتشف من جديد خادمة العائلة الأزلية، الفتاة الإيطالية الدائمة التغيّر والتي كانت أبداً الأمّ
الأخرى . وهذه العودة الخاصّة إلى الأمّ تخفي عدة مفاجآت لادموند .

وقد علقت جريدة الدايلي تلغراف على الرواية بأن مؤلفتها ايريس مردوخ هي أفضل روائية
انكليزية معاصرة .

منشورات دار الآداب

سيادة الفراغ:

محمود البريكان

عبد الرحمن طهمازي

يستطيع الشاعر تسميته، لأن قصيدته سبقت منطقته وتركزت له فضلات الاضطراب التي يلتقطها مع الآخرين بيسر. يفضل الشاعر إذن، بعد أن فشل في التعقيب على شعره، أن يصنع نظاماً من الإحالات المعقدة على الشعر الذي دونه في ظرف لم يكن واضحاً كلّ الوضوح. إن القصيدة التي يدعي الشاعر اكتفاءها الذاتي، من حيث كونها مُنجزاً، تلمح إلى ظرفها تلميحاً، وهذا ما يترك لنا شكاً كافياً بجدوى تحليل الظرف على ضوء القصيدة، أو تحليل القصيدة على ضوء الظرف: هناك شيء تفتقده كلّ الأدلة بينما تلتزم هي (القصيدة) بانتاج أدلة يهددها الغموض والتناقض. وإذا أردنا «تحييد» الشاعر حتى ننشئ نظرية شعرية جديدة، إلى جانب الشعر العربي الجديد، فإن علينا أن نضمن أولاً اتصال النظرية بالشعر، ثم نعمل على التفلسف اللامتناهي. هكذا يجب عدم نسيان النص الذي يشير البلبلة ويسمح بالتأويل ويخل بنوادره. إن أقوى ما في القول الشرطي على الشعر هو إمكان الإحالة على الشعر، وهو ما يمكن أن يعلّق بالنثر من مواهب الشعر. الإحالة إمكان للنص فقط.

لقد استُبط عنوان المقدمة «سيادة الفراغ»، قدر الإمكان، من الشعور الشخصي الذي أهبطه جملة شعرية لمحمود البريكان:

سقطت فنارات العوالم دون صوت.. الرياح
هي بعد سيّدة الفراغ^(١).

(١) حارس الفنار.

سيكون شعور القارئ^(*) بازدواج الملاحظات الآتية دليلاً على أمر يعود إلى الظرف - أو مجموع الظروف - الذي كُتِب فيه بعضها. والمقصود بالظروف هو تباين المراحل في التعليق على عدد من قصائد الشاعر العراقي «محمود البريكان»، ولكن شعور القارئ بالازدواج هو شعور لا يمكن النفاق عليه، إذ أن الزمن الذي بدأت فيه الملاحظات كان قبل ربع قرن، ونشر قسم منها قبل أكثر من عشرين عاماً. وقد صرت إلى العودة إليها وتطويرها أكثر من مرة، ثم ها هي ذي يُعاد تصميمها كلياً ليكون لها إهاب مقدّمة لمختارات شعرية. ومن ظريف الأمور أن الازدواج سيأخذ معنى مضاعفاً حين يحلّ أوانه في هذه المقدّمة، ويعود هذا إلى المفاجأة التي قد يتلقاها قارئ ما وهو يجد لفظة «الازدواج» العامية التي نزدريها، بفعل الميول العُرفية، تعود محترمة في ظلّ المفاهيم التي يقترحها فكر اصطلاحى، فكرر يقوم على مساعدة أن يكون للخواطر هيكل شعري يأمل الوضوح في الوقت الذي يتأمل فيه الالتباس. إن قولنا الشرطي على الشعر هو ثمرة من ثمرات طغيان التلقّي، فكلّما أخرج الشاعر قصيدة من المرجع الصامت يكون فضولنا شديداً في إعادة القصيدة إلى مرجعها الذي لا يصمت، هذا ما لا يُرضي الشاعر، الذي يعتقد عقيدة راسخة بأن ما يبتلعه النثر من الشعر هو شيء غير ذي بال، مهما كانت قوّة الحدس وهوس الاستطراد لدى الناثر. إن عنصراً ضئيلاً لم يلتقط لهو عنصراً فعالاً، لن

(*) مقدمة كتاب «محمود البريكان»، دراسة ومختارات، الذي يصدر الشهر القادم عن دار الآداب.

وهذه الجملة التي تطلّبت أن يكون المشهد مرثياً من الذروة: الفئار، تجهزنا بشعور لا يقلّ هيبة عن عزلة الرقيب المعاقب، هو زمهرير الوحشة. ففي الذرى يظهر الشاعر الحديث وحيداً لا يتقبّل المواساة ولا تعنيه المسامرة، متمكناً من المشهد المتوالد حتى أقصاه، وبصيراً بما هو حيّ، وبما كان حياً، وبما تطبخه الظلمات من أحياء هديّة لمستقبل ظالم الشهية:

ما من مغامرة. هو التيه المجرد في العراء!

أتذكر الموتى. ولون دموعهم في الزمهرير^(٢).

إنّ عالم التفاصيل - الذي يتسرّب الخداع منه - حيث لا ينال الإهمال آية ثنية فيه، لا يعود علينا بالأوهام فقط، فالحقائق التي لا قبل للأوهام بطمسها تترى، هذا من الفوائد التي ندوقها في شعر «البريكان». إننا نصعد إلى التجريد اليأس من التفصيل. إنّ المكان ينضمّ شيئاً فشيئاً إلى الفراغ. ويُسلّم قياده إلى الزمان المتراجع محمياً بالذاكرة المتنامية. وحين تهتف الحكمة أخيراً بالخير المتفوّقة، نكون قد استرجعنا ما ظهر في البداية هتافاً ومرياً على السطح. فوحدة المشهد التي قد لا تكون انسجاماً، تنبسط في وحدة البناء الشعري على نحو رفيع، مما يخوّلنا التفكير في خصائص شعر الشاعر: وحدة البناء، وتوجّه، والانقلاب على عادات اللسان التي تهتّد شاعراً حديثاً، والالتزام بحدّاته غير مصطنعة؛ مع نظر مقتضب إلى القوالب، وعدم استهلاك اللغة بالصورة المنهومة إلى الكمال: هذه الخصائص، وربما غيرها، يقف وراءها قرار أخلاقي - أدبي كثير الإصرار وهو الإيمان - غير المدخول بالأيديولوجيا - بالإنسان وشروطه الكبرى: الحب، الجمال، الحرية: مع قرار ثقافي ذي أصل (كيف يمكن عزل قرار عن آخر؟ أن تكون الثقافة موقفاً شعرياً) حيث تساؤلات الصناعة الفنية التي تفيض بها قصائد البريكان، والتي جعلت لشعره شخصية أصيلة ومبتكرة في شعرنا الحديث. الجمل تتوقف لتُشحن من جديد. القوافي التي تدور في فلك القصيدة العاشر بإيقاع دوراني (لا دائري) القصيدة التي تهتمّ بالاكتمال لتقول شيئاً عن مشهد يعاني من وجود ناقص، وعن يوم لا يريد أحد إنجاز، ولا يتحمّل أحد تأجيله. موضوع الشعور الذي يتردّد على مضمونه الدفين، كما في استراتيجيات العمل. لقد كان الشعر العراقي الجديد منذ ١٩٤٨ (وهذا تقويم رمزيّ يشير إلى أنجح حركة تجديد في تاريخ الشعر العربي إلى الآن) ينتظر قوة احتمالات التطوّر، فالمضامين لا تليق بالأشكال التي ترهص بالتجديد. لقد سارعت الآمال والأوجاع إلى أن

تعرض نفسها على الشكل الجديد، قبل أن يتمكن هذا الشكل من العناية بنفسه، لذلك خاض مع الأشكال الأدبية والفنية الأخرى، القديمة والجديدة، في التعبئة الاجتماعية التي تحرّكها عفوية وطنية، فكان أن تشارك الشكل الجديد والشكل القديم بقاسم واحد هو الأساليب اللغوية المتفق على شيوعها. لم يستطع هذا الشكل المختلف أن يجد أسلوبه المختلف في ظلّ واجبات الشاعر «الوطني والقومي» التي توحد الشعراء ولا يعينها الشكل! والاعتراضات التي قيلت إنّما هي اعتراضات أيديولوجية متطفلة على الفن، حيث كان يُشكك بالشكل الشعري ولا يشكك بشعرته أو بشاعره. إنّ ذلك الشعر لم يستطع أن يتخطّى الصيغ الشكلية للمواقع وأطر الاستناد التي يوقرها الماضي، من هنا كانت علنية المضامين الشعرية: ردود أفعال، وأسف للقهر الحاصل بوساطة الأشكال الاجتماعية اللاعقلانية، وهذا لا ينفصل عن الدور الذي وجد الشعراء أنفسهم منخرطين فيه: صياغة الشعارات وتقريب الوعود، بكلام متصل، أي مفهوم ولا يسبّب جدالاً، ويبدو أن هذا الدور الشعري - الاجتماعي، مع غيره من العوامل الذاتية، هو الذي أثمر الحالة التي نشهد على غرابتها: الشكل العروضي الجديد والبناء الأسلوبي القديم. لقد كانت «خالدة سعيد» موقفة إلى حدّ كبير في صيد هذه الملاحظة في شعر «بدر شاكر السياب» وإيضاحها بوساطة المقارنة... بدأ السياب ما نجده عند الشعراء الجدد - المتطرفين - من اختراق لجدار الذاكرة في اتجاه الخلق، وبحث عن ينابيع لغوية بكر، لكنّ هذا يتجلّى في عدد قليل من قصائده كالنهر والموت وشناشيل بنت الجلي مثللاً، وقد توقّف عند البداية ولم يتخلّص من سلطان ذاكرته، ولم يبلغ ما يسميه «جاك ديريدا» بـ «قلق اللغة»، هذا القلق الذي يهزّ البنية الداخلية أو البنية التحتية للغة (إنّ صحّ أن نستعير للغة هذا التعبير السوسولوجي) ومنطقها الخاص. هكذا بقي السياب، في معظم قصائده، ضمن التراكيب والصيغ التقليدية، ولو حللنا العلاقات الداخلية في صوره وعباراته لوجدنا الغالب عليها علاقات التشابه والتناظر والتقابل والتتابع والتمثيل أي بقي ضمن نهج المحاكاة. (على كلّ حال ينسحب هذا على معظم نتاج الحركة الحديثة) إنّ للعملية الشعرية عند السياب (ويمكن أن نجد مثل هذا المقطع في قصيدة - أنشودة المطر - أو - المسيح بعد الصلب - أو كليهما في رأس قصائده) يُظهر لنا بنية فوقية ثورية وبنية تحتية تقليدية، وأعني بالبنية الفوقية هنا دلالة الرموز والمناخ العام للقصيدة (يمكن بهذه المناسبة القول إنّ محاولة السياب هي مقلوب محاولة أبي تمام، لأنّ أبا تمام حافظ على صعيد البنية الفوقية فظلّ في نطاق المدح والوصف

والرثاء وفي إطار العروض الخليلي بينما تحرك على صعيد البنية التحتية فجدد في العلاقات الداخلية حتى كثرت لديه صيغ التضاد والتداخل واللقاءات الغريبة، وفي هذا سر استغراب القدماء لشعره...»^(٣).

في نهاية أي تحليل للشكل يتم التوصل، إن باعتذار أو تملص أو معرفة، إلى أن الشكل هو تجريد معرض للتغيير، لكن القيم تبث ضعفها في الشكل لتتحول حججها الضعيفة إلى قوة ملحوظة، وليأخذ الشكل على عاتقه مهمة حماية القيم. إن القيم تبدأ بالدفاع عن نفسها بدرية متحركة ظناً منها بثبات الدرية، هذه القيم التي أوهاما التكرار والبلادة تستعير ما هو أقل ضعفاً منها، وأكثر تحايلاً وصعوبة على التحليل، لتقع بقوة العزاء. فالاعتبارات الشكلية، في الطرف المعين - أقوى أو أوضح من الاعتبارات القيمية، والسبب الأقرب إلى الذهن هو أن الشكل كان محايداً بدرجة كبيرة ولأزمة طويلة، غير معرض للمخاطر بفضل أهل الحرفة. أما التبدل الذي يطرأ عليه فهو بحوافز القيم المرجفة (المضامين هنا) ومقدار استعداده البيوي للتغيير، وكثيراً ما يعاند الشكل ومضامينه الحياة والقيم الجديدة، وهناك ملاحظات عديدة قد تبدأ بابن شهيد الأندلسي. وإذا كانت القيم الجديدة تستطيع التوقف أمام الأشكال القديمة بارتياح أو مقاطعة، فإن الأشكال القديمة تلبّي على نحو فاسد وبولاء وأمانة القيم القديمة حتى ولو استهلكا معاً، دون أن تعبر الأشكال عن برهما بالتكرار والنضوب، إلا بالدرجة التي تمّ الإعداد لها في الأزمة، كما يقول غرامشي، حيث ينتظر الجديد الولادة في حين يواصل القديم موته. يذكر «عبد الله العروي» فكرة مساعدة «لم يكن الشعر البدوي شعرياً في ذاته، بل كان مناسبة للانفعال الشعري، وبذلك نفهم بصورة أفضل لماذا كان أولئك الناس يتمسكون كل ذلك التمسك ببنية القصيدة الثابتة التي لا تتغير».

وإذا كان الاعتبار الشكلي أقوى من جهة الحجّة، فإن الاعتبار القيمي أقوى من جهة التأثير. لقد كان الشعراء يتعرّضون للاستجواب، لا لعدم كفايتهم في الأداء الشعري، علماً أن عدم الكفاية هذا يكون إحدى مشكلات الضعف في القيم، وإنما للدرجة الواضحة في استجابتهم للقضايا المشتركة على السطح: ما الموقف من القضية الفلانية أو القضية الفلانية، حتى وصل الأمر إلى التشكيك بنوايا الشاعر وهو يعبر عن فرديته، وكأنه حين يعرض ذاته لا يعرض معها ذاتية مجتمع أو طبقة أو فئة، أو أن من له الحق في التعبير عن ذات الشاعر هو عناصر أخرى قيمية يأخذها

الشاعر من مصادرها الموجودة خارجه والتي لا بد أن يؤمن أنه مصدرها أيضاً. والمؤسسات التي كانت ترهب الشاعر كانت لا تريد منه الوصول إلى ديموقراطية التعبير وإلى مسؤوليته الخاصة في التعبير عن نفسه، بل تريد من الوجدان أن يكذب ليكون وجداناً مقبولاً لا وجداناً أصيلاً. أن يقول الشاعر ما يريد لا ما يُراد منه هو سحب البساط من تحت المؤسسة التي تحتكر القول وتسلط به، إن ما يغري بالتحليل، وليس هنا مكانه، هو انتقال الهياكل الشعرية إلى قيم قومية ودينية وحضارية، والخلط المرتبك بين المواضيع والمضامين، حيث يعاد إنتاج الرموز لتكون حوافز شعرية، لينخلع الشاعر عن إلهامه وتدبر موهبته موضوعات مزيفة لتغليها الآلي.

صار هدف الشاعر غير شعري: الوصف «الكافي» للوقائع والمشارع دون مطمح إلى الكشف. إن مبالغات الوصف وتوليد الصور هي من صميم «البوستر» الشعري الذي يرغب أن يصدقه القوم، ولكن هذا قد يجعل التطابق ممكناً بين صدق اجتماعي عاطفي وسذاجة هي بمشابة تكليف الشاعر بأن يبرر استمراره في القول. إن الصور التي تتوالد توالداً عُذرياً تقود إلى أن نعدّها بديلاً للعالم الذي ما كانت تنوي إلا تصويره فحسب، وبهذا يكون الشعر قد وصل إلى غير جوهر القضية. ويلاحظ أن هناك تشابهاً محلاً في الإيقاع والمضامين، ساعد عليه أمران: الأول ذاتي وهو اعتبار الخطوة الأولى في التجديد (الريادة) مقياساً ونقطة انطلاق للتجديد في الوقت نفسه، والثاني موضوعي وهو عدم مواصلة البحث في إمكانيات البحور العربية على رقد الشكل الكمي الجديد. والأمران كلاهما نقيض الأطروحة. بعد ذلك، حدث ما هو أكثر تعقيداً ومواصلة في نقض الأطروحة: لقد ازداد الحديث عن الأشياء بعد عزلها عن القيم، والدخول إلى القيم من خلال الأشياء. الأشياء تستقل لتقوى، والقيم تتشأ.

هل يحتاج الشاعر إلى كارثة لينظر ويواصل النظر؟ كارثة شخصية لا تغربل العالم؟ لقد كان السياب، على سبيل المثال، يعاين الحياة، التي شارك في اشتقاق شكل شعري جديد لها، ويرغب في تجديدها، إلى أن حمله المرض على الرؤى المرتدة: القروي الذي أخذته المدينة سيحّن إلى ما يعرفه معرفة مضمونة الذكريات، وسيستنفد المرض بقايا عافية الروح، وسيساق الحاضر إلى جبانة الماضي. المرض يأخذ مبادرة التجديد اغتصاباً. هنا يمكن أن نلاحظ، من دون استغلال نقاط الضعف الطبيعي، نقص الإعداد الذي عاجله محمود البريكان، فقد حمى شاعريته بأن وضع مسافة غير قابلة للتقليص بينه وبين النشاط الإعلامي، وهذا سبب كبير في حرية التطور الخاص، الحرية التي ترعى مبادرات

الشعر، فالتجديد الذي سرعان ما تحوّل إلى قبضة المؤسسات، قد ينتقل إلى مواقع غير جديدة، حتى بالمعاني العرفية. إنّ السذاجة الأصلية للشعراء هي التي ترشحهم للهيام في كلّ الوديان. ولكنّ صلابة كلّ شيء، استقلاله، لم تدعُ محمود البريكان إلى أن يتفتت في إعلان عام، فالوعي بالقيم يفتح الأشياء بلسان المعايير الموضوعية، ويعطي الشاعر جدارة في الحكم عليها وتفنيدها، إنّ هناك مركزاً ثابتاً تدور حوله الأشياء، مركزاً لا ترحزه الحركة هنا إلّا لتبرهن على ثباته هناك:

على الظلمات كانت أرضهم تطفو لغير مدى
تعاف الشمس دكتتها ويكره جذبها القمر
وعصر النور كان زمانهم لم تشهد العصر
من الظلمات ما شهدا!

* * *

كانوا يقصّون لأبنائهم حكاية الانسان في الدغل
ولا يسيرون لأبطالهم قداسة إلّا على القتل!

* * *

أعطوا طغاة الأرض أرواحهم وأبدعوا كلّ مراثي الطغاة
لعلّهم لم يعيشوا موتهم لكنّهم لم يعرفوا ما الحياة^(٤)
إنّه لا بدّ من ترك الفعل الماضي، الذي حدث في زمن
يتراجع من تحت الحدث كالوهم، يتلاصق مع المضارع (من
الأفضل العودة إلى التعريفات الاصطلاحية المبدئية التي لا
تقيدها نتائج المصطلح في التعبير عن حدوده، أي إلى
التعريفات المنفتحة المعتمدة على درجة من درجات الضبط،
لأنّ تثبيت المصطلح باعتباره رقيقاً تتمّ عملية إضعافه الطبيعية
بالأدب، وهنا سنقوم بالاعتدال على ما عند سيويه من تعريف
للفعل الماضي والأمر والمضارع، حيث يتحاور الفعل مع زمنه
اتصالاً وانفصالاً: «وأما الفعل فأمثلة أُخِذَتْ من لفظ
أحداث الأسماء، وبُنيَتْ لما مضى، ولما يكون ولم يقع، وما هو
كائن لم ينقطع»^(٥). إنّ التخلّص إلى مضارع مكبّل بالآليات
التركيب التي يتغرّب فيها عن الحدث والزمن ويتمّ ترجمه إلى
الماضي وإلى حدث ليس فيه من معالم الحدث إلّا نقيّة (كانت
أرضهم تطفو.. لم تشهد. كانوا يقصّون. لم يعيشوا. لم
يعرفوا) يعني أن العالم ما زال في قيد الماضي، أي أنّ
خصائص المضارع التي تتكوّن منها كتلة الحاضر ومقاومته
المادية، حتى تكون أكثر واقعية، لا بدّ من دفعها إلى خلف
الماضي، الذي (صار) منذ زمن. وبهذه السجّة اللغوية
الماهرة، فإنّ مشروع الفعل المضارع كان يُنجز حالياً أو قد

أُنجز، والمضارع يحتاج إلى الماضي هنا لأجل الحدث لا
الزمن^(٦). إنّ أسطورة الأحداث تنقلب، ولكنّ الأدب يحتاج
إلى زمن يدعي الثبات. إنّ قصيدة «عندما يصبح عالمنا
حكاية» تستقبل الحاضر الذي يستعدّ للانتقال مباشرة إلى
الماضي، كما هي الحركة في زمن يوفّر الحكمة، لكي يكسب
الحدث الصدق الذي لا يقبل التأويل والاحتمال. الحديث
عن الماضي بوساطة الحاضر (ومن المؤلف الاستبدال الشعري
للحاضر بالماضي) يشير إلى شمول منطق القسوة الذي لا
يتوقّف، وإلى توقّع ما هو على موعد مع التحقق، باقتطاع
زمن المضارع وتوفير حدث لا يعبأ بالأزمة الباردة.

مرة أخرى، ينضبط الشاعر أمام المشهد المفروغ منه،
فالعالم الذي سيصبح حكاية، قد صار حكاية بالفعل، وكلّ
الضائرات التي ترجم بالغيب، تتجه صوب ما هو غير حاضر،
وما هو ممنوع عن مزاولة حدثه في زمنه من حيث كونه «فعلاً»
مستقلاً (أرضهم: تطفو «هي»، دكتتها، شهدا «هو»
الخ...).

* * *

ليس التقليد فكرة إيجابية كلّية في الإبداع. وفي لحظة
يكون المجدّدون قد قلّدوا بعضهم، أو أثروا تقليد أنفسهم
ليكون لهم صوته الخاص من طريق التراكم، لكنّ تقليد
الصوت الشكليّ هو إغراء سيعيق العناصر غير الشكلية
وسيحجبها عن التدخّل في سيرة التطوّر. إنّنا لنملّ من شكل
«جديد» يراه مضمون يتقدم. هل يحرس الشاعر أشكاله
ومضامينه مقيماً على التأكد من صفاتها ومكسوفاً عن الحركة
التي تمرّح في الثبات؟ وهل الأسلوب الخاص بالشاعر متعلّق
تعلّقاً ضرورياً بإيقاع معروف؟

حاول محمود البريكان، بقوة الأفكار وشجاعة المشاعر،
أن يستأنف دعواه خارج السرب، وحين كان الشعراء من
جيله ينتقلون إلى أساليب جديدة بمكانيزم عام، استطاع
البريكان أن يتأكد من تفرّده، ووصل إلى إيقاع آخر غير
مشارك في «حوض السيل» حيث تسرّع التناظر والتكرار إلى
زملاته. في «الرياح التاريخية» يواصل الزمان تطوّره في حدث
ينفصل عن زمنه الماضي ويخلّفه ليلتحق بزمان أكثر عناية به.
تلك هي صورة الحدث الماضي تعرض نفسها في الحاضر. إنّ
الماضي مكفول بضائير الخطاب والمتكلم والمتكلمين (إرثنا،
ميراثنا، أنا تخلّيت، سهمي... الخ).

أنا تخلّيت أمام الضبايع
والوحش عن سهمي

(٦) الاحتكام بالأسرار - عبد الرحمن طه‌إي - الشعر ٦٩ -

العدد ٣.

(٤) عندما يصبح عالمنا حكاية.

(٥) الكتاب - سيويه.

لا مجد للمجد، فخذ يا ضياع

حقيقي واسمي^(٧)

إن الأمر «خذ» يفسد على الماضي زمنه، ويخلقه في حدوث لم ينقطع في زمان راحل، هنا «في الزمن» تقع أغلب تقلبات البريكان في سيناريو كتب بعد المشهد الملموس، مشهد تتحرك فيه الصور دون أمل في مثابة. وحين تتوقف القصيدة يكون المشهد قد شرع بإعطاء إيعاز لحركة يقوم بها القارئ على نول الصورة. هنا نلاحظ نشاط الإحالات وتعددها في قصيد متخارج. ذلك هو طريق عيسى بن أزرع إلى الأشغال الشاقة. الطريق الذي يستطال يضعف المسيرة. ويُنقل عيسى بن أزرع مرغماً في قطار. فهو لا يسير بل يُسار به. القطار سريع، أو لنقل أن قطاراً محطته الأشغال الشاقة لن يكون إلا سريعاً، أو أنه أقلّ توانياً من عيسى. إن الزمن البطيء، الساحق، يرفع الصور الباطنية بسرعة كالشظايا، إن دلالة طول هذه القصيدة «هواجس عيسى بن أزرع في الطريق إلى الأشغال الشاقة» هي في طول طريق الأشغال الشاقة وليس طول الطريق إليها، وفي تثبّت عيسى بالزمن البطيء حيث تعرض كل المشاهد وأوهامها مثل توّسل طويل في أن يطول الطريق، قبل اشتباك البطل مع قدره المنصوب. تلك هي الرواية التي تحوّلت عن حدث ملائم لزمن مثبت من أسطوريته. زمن ينتقل في الأحداث كالأسطورة. فالطريق إلى الأشغال الشاقة، الطريق المخوف الأعمى، مهما بدا قصير المسافة لا بدّ أن ينشعب بعيسى:

أعرفه، فهو طريق موحشٌ سحيق

ولم تكذب تبتدىء الرحلة^(٨).

* * *

من «الرياح التاريخية»، في البانوراما التي ترسمها القصائد المختارة، يكون الشاعر قد استأنف شعره، ضمن شعريته، وأعاد إنتاجه، لا باعتباره ترميماً في التركة. ولهذا دلالة على قدرة الشاعر على اللحاق بأفق مفتوح، ويكون قد تحرّر من الأسلوب العامي للشعر الجديد إلى حركة خاصة يحتاجها أي شاعر حقّ يريد التفوّق على البدايات الرائدة. لقد تخلص من الإطناب الذي يساعد عليه الشكل الإيقاعي الجديد، هذا الإطناب الذي يدخل على أسلوب الشاعر بوساطة الإيقاع ويحرمه من نتائج التجديد. وهذه هي عبودية الشكل الجديد التي خضع لها معظم جيله والجيل الذي تلاه. «إن الكلمة لدى البريكان ترتبط بمحيط دائري وتتحرّك في فلك يبدأ من نهاية السطر ليتكوّن مدارها عبر بدايات السطور

(٧) في الرياح التاريخية.

(٨) هواجس عيسى بن أزرع في الطريق إلى الأشغال الشاقة.

الأخرى، أو في منتصفها، والكلمة في حالة إيقاعها... تتحمّل أقصى عصريتها الشعرية، فهي تتعاون مع الوزن (البحر) ومع حركتها في الإعراب، ومع التصريف واللغة، وتكون الكلمة ذات معمار حرفي يكون الحرف فيه قد أدّى مهامه على انفصال أيضاً، رغم كونه حجراً واحداً من أحجار الكلمة^(٩).

إن الموقع الإعرابي من حيث حركة القافية يقف في مستوى الحركة نفسها التي لا يمّوه عليها السكون (تقييد القافية)، وعلى أساس هذا الأمر اللغوي الشكلي يمكن أن لا يحدث إلا اضطراب طفيف في فهم البناء اللغوي لقصائد البريكان، حيث لا يقع تنازع بين المعنى والأداء اللغوي، وهذا يشير إلى عناية متخصصة بالقافية ومحاولة لتجنب الضعف الكلاسيكي جرّاء تقييد القافية (سكونها)، وهذه العناية مستمدة من توجهات اللغويين العرب للشعراء... والقوافي كلّها موقوف عليها، وإن لم يتمّ الكلام عليها دون ما يليها من الأبيات^(١٠). أو ما يعبر عنه كلام ثانٍ وكذلك كلّما تطرّف الحرف في القافية ازدادوا عناية به ومحافظة على حكمه^(١١). عند محمود البريكان تشتدّ محاولة السيطرة على الحكم في القافية، وترتبط معها محاولة تنشيط الجملة بتقصيرها، وهذا جزء من اختيار أفضل التقاليد الشعرية العربية، على رأي كثير من أصحاب صناعة الشعر^(١٢). لقد شغل مكان القافية بنهاية السطر في بدايات الشعر الجديد، وهذا ما جعل القصيدة أقلّ رشاقة من توقّعات التجديد، مع فوضى ليست قليلة في حركات القوافي التي تتخفّ في السكون. أما في أغلب شعر البريكان فإن الإيقاع في موضع القافية يخفت ويقوى ويتكرّر حسب مضمون الشعر، وتتخذ القافية مكاناً ضمناً في الإيقاع (أي أينما يشاء شعر الشاعر: في النهاية أو في البداية أو في التابع المستسلم للإيقاع) فالكلمة والقافية ليستا ثقلاً يجب التخلص منه ورميه بشكل عشوائي، أو خاطرة تهدّد بالطيران قبل أن تُصطاد، بل إنه يعتمد إلى اختيار الكلمات اختياراً يناسب مناسك القصيدة والمضمون الذي يُحايت تركيب الشعر.

* * *

يطلّ محمود البريكان على حركة واحدة يقوم بها مجموعة من البشر، أو على نموذج فردي له خصائص عامة، ثم يعاين ايدولوجية الأفراد وأوهامهم الباطلة أو أحلامهم العادلة، أو يصوّرهم لكي تتخارج القصيدة إلى صورة موضوعية تشتمل

(٩) الاحتكام بالأسرار.

(١٠) شرح شافية ابن الحاجب - رضي الدين الاسترابادي.

(١١) الخصائص - ابن جني.

(١٢) قواعد الشعر - ثعلب.

على القارئ المتوقّع، ولنحقّق قلقنا على حياة لم نكن على يقين أنها حياتنا.

... الكائن الذي تبثّ كفه الصفراء
من حوله أشياء

ترعبه،

أشياء

لا يمكن القبض عليها مرة أخرى؟!؟

يعرفه الظلام

تعرفه برودة الليل! وقد يكون

أيّ امرئ ترونه يسير في الطريق^(١٣).

إنّ استبصاره له من العيون والأحقّيات ما يفوّضه بالدخول إلى بيوت مفضوحة بأسرارها المقفلة، تلك الأسرار التي تتردّى في شباكها الحياة. وهنا يستطيع الوصف أن يكون رأياً لا بدّ أن يصل: إنّ بورجوازياً أصيلة أو مصطنعة تواصل افتضاحها بعيني الشاعر الذي لا يني وعيه من الانضمام إلى عاطفته. إنّ الصورة البصريّة المتواقة (السينائية) تغطّي مكاناً واسعاً، وتبثّ دلالات واللواناً يتسع لها عالم البصريّات المخزون، فالصورة لا تحتلّ الترميز ولكنها توجّه التأويل وتراجع الدلالات الممكنة.

يلوّن الساحات

حزن المحطّات الرماديّة

وظلّها الشاحب

شيء كرجع الحلم الهارب

كضوء أغنيّة

تطفئها الآهات^(١٤).

من الفصاحة اللفظية إلى بلاغة المعنى، من الاهتمام المفرط بهياكل الألفاظ ودلالات الاستعارة المضاعفة إلى العناية بعالم تعلّق عليه الكلمات وتختبر صلاته اللغوية من غير أن تستحوذ على مكانه وزمانه، هذه هي سمة من سمات الحداثة غير العاجلة، حيث لا نتوقّع إسرافاً في مأوى العظّمة، ذلك العالم الصغير المكتظّ حتى الانفجار بذرات المعاني. الميل إلى الجواهر التي تقبل التحليل، لأنّ كلّ شيء هناك هو عُدّة الشاعر: عري القلب وبراءة العقل الشعري، هناك لا تستطيع الكلمات المدخولة مهما تفاصحت أن تطفئ شعلة الموضوع، أمّا الأعراض: التفاصيل الخادعة لحياة يومية تُراجع البلادة: المشاهد الصامتة للعتمة، فلا بدّ أن تعجّل اللغة بنزيفها الشافي.

إنّ خلاف الشاعر مع أغلب شعراء جيله والجيل التالي،

هو خلاف يتجاوز الشعر إلى الثقافة التي تتطلب موقفاً حراً قابلاً للترويح. إنه يتجنّب ادّعاءات الألفاظ التي تتفاوت مع الحقيقة. إن موضوعه، الذي لا يساوم عدداً مجهولاً من المضامين الجاهزة، وإن لغته، لها من الغنى بحيث لا يحتاج أن يدخل عليها ما يعكّرهما لدواعي الاستعراض واستهلاك القول الشعري. لم يتحوّل الحثق إلى حذقة، ولم يتحوّل الفطرة إلى عصاميّة متبّسة بالثقة والإرادة، ولا اللغة إلى هدف شعريّ مأمول. كل ديدن الكلمة هو أن تصيب موضوعها في قلب المضمون، وعلى هذا فإنّ لغته التي ينتابها النسيان المؤقت ستكشف الموضوع فراه ثم نراها، هكذا يتهاوى الموضوع على لغته لا على لغة غيره، حتى ولا لغة الشاعر نفسه في مناسبة شعريّة أخرى. «لا يمكن اعتبار لغة الشعر لغة، لأنّ دوام اللغة لا يترتب عليها، أقصد دوام معنى العبارة اللغويّة، إلّا في حالات نادرة، عند شعراء يبلغ حسّهم اللغويّ درجة الفقه والتمرس والاحتراف. عند ذلك تبدأ اللغة لديهم بالوقوف في أرض المزداد العلنية، وتأخذ اللغة، مكان الرؤية الواضحة للأشياء وتكون عند ذاك لغة المدلول المستعمل دائماً، اللغة التي فقدت المدلول السطريّ واستوعبت لدرجة الاعتماد عليه وممارسته. ولكن بقدرة الشاعر الذي يرى أولاً تأخذ هذه اللغة بالشهرة الجديدة، أي أنّ الشاعر هنا يمنحها الثقة ثانية، ويجعلها تعاود السير في ذهن القارئ. ولعلّ أحسن مثال على ذلك في شعرنا المعاصر هو محمود البريكان، ولا يمكنني مقارنة غيره به، وتبلغ اللغة لديه في بعض الأحيان درجة الأفلو داخل الشعر والموت فيه، حيث منحت هذه اللغة الشعر كلّ حيويّتها وبالتالي يعطيها الشعر كلّ التزامات البقاء... وحيث يكون لغة مثل هذا الحظ، يقوم الشاعر بعملية التدريب اللغوي واستعمال العبارة الأكيدة فشهرة المضامين - أقصد الكلمات فقط - أي جزء القصيدة الظاهر، مضمون القصيدة العضوي - أتاحت لجسد الكلمات لدى محمود البريكان بالتحرك والعمل بكلّ دقّة وثقة^(١٥).

في المطعم الصاحب

أطلّ من خلف الزجاج عابر صغير

بوجهه الشاحب

أطلّ لحظتين

أسقط قطرتين

من مطر على الزجاج البارد القاسي.

(١٥) فائدة في كشف التراتيب اللغوية - عبد الرحمن طه‌مازي - ملحق

جريدة الجمهورية الأدبي - ١٩٦٦.

(١٣) أسطورة السائر في نوعه.

(١٤) رحلة الدقائق الخمس.

أغمدَ نظرتين في الأطباق نهمتين
وحك أنفاً وسخاً قصير
بيارد الزجاج، لكن أعين الناس
همت به فغاب

وظل رسم وجهه الهارب
على زجاج المطعم الصاحب
كالوسم في الضباب^(١٦).

الحكاية المزدوجة التي تُروى هنا تبدأ من أول القصيدة التي لا تملك مفتاحاً: المشهد الذي يوصف من داخل المطعم الصاحب، بدلالة حرف الجر «في»، يستولي عليه العابر الصغير من خارج المطعم بدلالة «أطل من خلف الزجاج...» إن اقتحام المطعم المزدوج يأخذ دراميته من المحاكاة عن طريق السرد مرة أخرى: «أغمد نظرتين في الأطباق نهمتين» فالعابر الصغير يدخل المطعم ناظراً مضطرباً إلى تطفل مرير، لكن أعين الناس تطرده منظوراً. إن هذا ازدواج يلقي بأكثر من ظل على قصيدة قصيرة لم تكتب على سبيل التندر وإنما كتبت - إذا أردنا خلع مضمونها - لأغراض «شعرية السرد» وتوفير إشارة ممضة على الحياة التي تتطلب طعاماً لعيش متخف على الأقل. بعد التحقيق الذي أجرته على المسألة المركزية في هذه القصيدة، من الناحية النحوية، وهي مسألة ترابط النعت بمنعوتها، مرت على مسائل أخرى أثارها القصيدة، والقصيدة الأخيرة قد تغرينا بقراءة مضاعفة تتكاثر فيها العناصر الفرعية لتؤول إلى ممحاة للشعر. من بين تلك المسائل - التي أعترف بقصورها البلاغي - القافية المقيدة التي كان من حقها لو أطلقت: الكسر والفتح والضم. وتحوي القصيدة قوافي مطلقة: اثنتين منصوبتين بالياء واثنتين مجرورتين واحدة بكسرة مقدرة والأخرى بكسرة ظاهرة. ولا بد من إيجاد علاقة بين الياء والكسرة كما هو المتعارف عليه. أما السكون فإنه قد غطى عيين من عيوب العروض الكلاسيكي: الأول: اختلاف المجرى بكسر وضم وهو «الإقواء» والآخر هو اختلاف المجرى بفتح وغيره وهو «الإصراف». بيد أن شعرنا القديم كان يقدم أفكاراً للنحاة عن نحو الشعر يرجح فيه الشعر على الإعراب الاصطلاحي، أي أن عدداً من النحاة وقف مع الشعر واستثمار الخلاف لأمر غير خلقي، في حين وقف العروضيون مع النحو متناسين نحوية الشعر. جاء في حاشية الدمهوري على الكافي: «مقتضى كلام العروضيين في هذا المقام أن كلمة الروي تُقرأ على حسب ما يقتضيه العامل من أوجه الإعراب مع قطع النظر عن حركة روي القصيدة. ومقتضى كلام

(١٦) ارتسام.

النحاة خلاف ذلك، فقد صرح ابن هشام بأن من جملة المواضع التي يقدر فيها الإعراب ما اشتغل آخره بحركة القافية، ومقتضاه أن كلمة الروي تحرك بحركة القافية ويقدر فيها الحركة التي هي مقتضى العامل للتعذر لاشتغال المحل بحركة القافية عملاً بالموجبين^(١٧).

هذه مسألة من مسائل الازدواج في هذه القصيدة، والمسألة الثانية هي ما ورد في القصيدة من أسماء الفاعلين «الصاحب، عابر، الشاحب، البارد، القاسي، الهارب...» حيث توجد أكثر من دلالة واحدة لاسم الفاعل، فهو يدل على الحدث والحدث وفاعله. فـ «عابر» وهو اسم فاعل من الفعل «عبر» يدل على العبور وهو الحدث أي معنى المصدر، ويدل على أن العبور ليس ملازماً لصاحبه أي ليس ثابتاً، ويدل على الذي قام بالعبور. إن اسم الفاعل، وسماه الكوفيون الفعل الدائم^(١٨)، بنية تتوسط بين الفعل والصفة المشبهة، فهو أثبت من الفعل وأقل ثباتاً من الصفة المشبهة.

المسألة الأخيرة التي مررت بها، وهي ليست آخر مسألة في قصيدة قصيرة، هي الإضافة اللفظية، أي أنها إضافة على اللفظ ولكنها على المعنى العميق ليست إضافة، فحين يكون المضاف اسم فاعل أو اسم مفعول أو صفة مشبهة يكون المضاف إليه فاعلاً أو مفعولاً به للمضاف، ولذلك لا تفيد الإضافة فيه تعريفاً ولا تخصيصاً كما تفيد الإضافة الحقيقية أو المنعوتية. إن «بارد الزجاج» تعني الزجاج الذي يبرد وقد برد، وقد تعني الزجاج البارد إذا أخرجنا التركيب من الإضافة، وهذا يحتمل تصوراً عن استعمال اسم الفاعل كالصفة المشبهة أو إضافة النعت إلى منعوتها أو إضافة الشيء إلى نفسه، والأخيرة تتقبل أكثر من رأي لأكثر من قراءة يصادها النحو القاري. إن «الزجاج البارد» ورد في القصيدة قبل «بارد الزجاج»، وهذا ما يدفع إلى الزلل في استبدال: البارد الزجاج بالزجاج البارد، على مستوى البناء، خاصة وأن الشاعر قد عمد لسبب بلاغي أو عروضي أو كليهما، إلى إعادة إحدى الإضافات إلى بنيتها الأساسية: «أسقط قطرتين من مطر» أي أسقط قطرتي مطر أو صورها على معنى التمييز أي قطرتين مطراً أو الخ...

من الواضح أن الشاعر لم يكتب قصيدة عن ازدواج البنى أو التراكيب النحوية. وإلا لكانت القصيدة قد خرجت عن اتجاهها في تصوير عالم مزدوج إلى اتجاه تتحول فيه وسائل التعبير الدقيقة إلى هدف شعري. فالعابر الصغير لم يملك من

(١٧) يلاحظ ما نقله عبد القادر البغدادى في خزانة الأدب عن كتاب

«الايضاح الشعري» لأبي علي الفارسي.

(١٨) معاني القرآن - الفراء.

الدخول إلى المطعم الصاحب سوى أن يغمد نظرتين نهمتين في الأطباق التي تَحُلُّ عنها النعت: أهى ملأى، أم فارغة. . أم في طريقها إلى الامتلاء والتفريغ. ؟، ولم يتلق سوى النظر المهْدَد الذي غيَّبه على جهة الحقيقة، والذي أبقى رسم الوجه الهارب على زجاج المطعم كالعلامة في الضباب على جهة من جهات التصوّر.

لقد حاول محمود البريكان أن يعطي للموصوف صفاته، إلا أن الصفات تثبت في حين لا يقوى الموصوف إلا على تخليفها وتوكيلها عنه. العنوان دليل صفة «ارتسام»، ورسم الوجه الهارب ليس هو الوجه وإنما لعتته، والوسم في الضباب علامة ما أقواها على سطح تتداوله العناية بالمسح والإعداد الناصع!

العابر صغير. الوجه شاحب. الزجاج بارد وقاس. الأنف وسخ قصير. العابر الصغير في يوم شتاء (أنف وسخ، زجاج بارد، مطر، ضباب) لا يملك إلا صفته العابرة في مطعم صاحب. لكنّ النعوت، وهذا من مفارقات الازدواج، ترتبط بالمنعوتات على نحو لا يتّصف بالعبور، بقدر ما يغادر الصغير مكانه، فإنّ صفته تُحْدِق به، إنّه هارب من نعت، والنعوت في بنية نحوية ليس له رأي. . . إنه يرتبط بمنعوته تابعاً من دون آلام مفكّرة. إن ارتباطه معيار وليس حكماً من أحكام القيمة النسبية، حظّ الصغير مع صفته، وحظّ النعت مع منعوته.

تحفل القصيدة بعدد من النعوت المفردة الحقيقية، وتتبع طريقاً أصولياً، فهي مشتقات «الصاحب، صغير، الشاحب، البارد القاسي، نهمتين، وسخاً قصير، الهارب، الصاحب» وفي كلّ من النعت الحقيقي «الاسم» والنعوت «السببي» المركّب الاسمي الذي يتمّ فيه الاسم بمرفوع بعده لا بدّ من التطابق مع المنعوت في هوية التعيين (التعريف والتذكير) والإعراب. وينفرد النعت الحقيقي في مطابقة المنعوت في الأفراد والثنية والجمع وفي التذكير والتأنيث إلا إذا كان بصفة يستوي فيها المذكر والمؤنث.

يتقبّل الاسم أن يكون منعوتاً أو متبوعاً بالنعوت بالغرض من النعت وهو التوضيح أو التخصيص. وحين لا يؤدي النعت إيضاحاً أو تخصيصاً فإنه لا يصحّ: فلا يُنعت الضمير لعدم حاجته إلى ذلك، وكذلك لا يُنعت ما يتوغّل في البناء أو الإيهام لعدم الفائدة. هذه وسائل تتقدّم على ضوء النظام

اللغويّ لترابط النعت بالمنعوت، ولتمييز النعت عن التوابع الأخرى، المطابقة في الإعراب والنوع والعدد والتعيين: إلا في مواضع - وما يُنعت وما لا يُنعت به. هل نسّمى ذلك تمسك النعت بمنعوته أو تماسك التابع بمتبوعه؟

يتضمّن النعت الحقيقي حقيقة المتبوع مع حال من أحواله، ولكنهما (التابع والمتبوع) موثقان بوصفهما «اسماً واحداً في الحكم»^(١٩) لأنّه «لو انفرد... النعت والمنعوت لم يحصل ما حصل باجتماعهما»^(٢٠).

هناك فراغ منذ لحظة القصيدة الأولى، فقد حذف الموصوف وبقيت صفته: أطلّ - طفل - «عابر صغير»... هذا الفراغ يطارد المشهد حتى يختمه في هرب الطفل «الموصوف» ليقبض على زجاج المطعم رسم وجهه، أي لتبقى صفته، ولكنّ النحاة يحضرون الطفل لوجود صفته. يحدّدون الفراغ بما تحلّف من كتلة. إنّ المشهد القاسي الذي يتراجع في أعقاب العبور... ينزع الطفل الشعريّ من هربه ليعود به إلى غري النظام اللغويّ البارد برودة الزجاج في مطعم صاحب. الازدواج مرّة أخيرة: هل يقَدّم الترابط بين النعت ومتبوعه غير قيد لطفل يريد النجاة من صفاته التي لم تكن ضرورية له، بينما يعرض كلمته الجائعة والصامتة في مطعم لغويّ مترام؟

هل يريد النظام اللغويّ توريط الطفل أكثر فأكثر بصفات تحلّ كالقدر الذي تكبّل فيه الثقافة الطبيعية؟ هل يرضى طفل عابر أن يتماسك لغوياً... ويتفتّت وسمه في ضباب؟ هل يكفي النحو لقراءة قصيدة؟ وهل تكفي البلاغة لتأويلها؟ هل غمضي في لذّة النصّ في حين مضى العابر الصغير يسطو عنيّن نهمتين ببطن جائع؟ نظام من النحو لا يرضي القول، كما أنّ ثوباً لا يُغني من جوع.

إنّ كلّ الصفات «الحاضرة» لم تستطع إحضار بطل القصيدة الهارب. إنّ غيابه، وهو صفة من صفاته، هو الذي أعلن حضوره، ذلك الحضور الذي كان الهرب قد شقّ له الطريق... كما تتودّد الكتلة إلى فراغ يتلقّى شكلها التقريبي. الهرب على الأرض وفي الزمان والحضور على ورقة.

(١٩) شرح المفصل - ابن يعيش.

(٢٠) شرح المفصل - ابن يعيش.



حوارية طائر الرماد

جنيد محمد الجنيد

من خيام بعثرتها الريح في ذاكرتي
جئت وحدي
تاركاً خيلي على الأعشاب،
إن الخيل لا تنسى مراعيها، لها
صورتها في الريح،
لكني أنا الراكض في ذاكرتي
آه.. ما أوحش ليل الذاكرة
كان لي في قمر الشعر فتاة
كلما جئت إليها
أزهر القلب على باب اللغة
ضيعتني ألف عام
كي تراني جسداً عكّاه الشعر..
لماذا القمر الآن
يغطيني بأشجار الكلام
ولماذا كلما فتشت في النسوة عن
أخرى
تسلقت بحبل الذاكرة
صدق القول
إذا فشرت آياتي وما أقرأ في قلبي
وما يجمعني في ليلة العمر على أيامها
لم أكن أستقرىء الأيام،
ماذا حولنا..
ما الذي في فلك الأنجم..
في خارطة العشاق
ما تعني نقاط الحبر
ما يشق في الأرض
وما ينمو على كل الشجر
أيها العشاق
هذي لغتي

أمس أشعلت على قاموسها ناري
لكي لا يعث الناس بها
إنني أنسل من تأريخ هذا الأفق..
سيفي كان يمتد على قوس قزح
وخيامي نامت الليلة في منعطف
الوادي
خيولي تصهل الآن
ولا شيء أراه الآن فينا
آه.. ما أقسى رياح الذاكرة
عبرتني موجة كدت أجنّ
قيدتني طلقة فوق الإناء المر..
لكني رميت الأمس من قمة أحزاني
أنا العاشق..
يكفيني إذا معجزتي
قد ألغت الحاجز ما بين الذي كان
وما سوف يكون
ليس لي بعد كتاب جاء كي أقرأ
أعراسي،
وأن أكشف سر النسوة اللاتي
يراودن حديثاً مرّ في النهر القديم
ليس لي إلا حديث المرأة الأولى
وذكرى من سهيل الخيل
ما بين مراعي الذاكرة

كشف الظل عن الأشجار
كيف اختبأت شمسي على الأغصان
كي ترسم أبعادي على الأشياء؟
ما الشيء إذا ما الشجر الباكي
رأى ما لم أراه

قال عصفور: تغرّبت على أمسي
رأيت الصبح يصحو في المساء
شدني ما قاله
فسرت أشيائي بأشيائي
لكي أدخل ضدين معاً مملكة واحدة
وأغطي الشجر الباكي
بعصفور الهوى
هل لي أفسر؟
قاتل قد برّأته المحكمة
والقتيل الآن قاتل
وأنا الشاهد وحدي
ليلة الذبح..
أنا المذبوح
هل أدلي بصوتي؟!
صادروا صوتي عبر امرأة عاهرة
هل لي أفسر؟
صعبة أيماننا..
وأنا حولي ألف امرأة..
ألف امرأة..
سَقَتِ القلب بماء الورد
تكفيني امرأة
إنني العاشق
تكفيني امرأة
أغرّت القلب بقيد من حرير
وبأغصان تدلّي قمر الشعر عليها
إنني العاشق
يكفيني إذا معجزتي
قد ألغت الحاجز ما بين الذي كان
وما سوف يكون

ليس لي إلا حديث المرأة الأولى
 وذكرى من سهيل الخيل
 ما بين مراعي الذاكرة
 * * *
 أرق العشق نما في جسدي
 وأنا العائد من رحلة صيد
 وعلى الوجه غبار العشب،
 يوم المطر الحالم . .
 هل ما كان لي؟
 إنني فرشت العمر كي أصقله
 وجه مرايا
 فمن الداخل في الصورة؟!
 أشلائي رمت عتمتها
 وأنا الطالع من هذا الرماد
 جثتي لم تسكن النعش
 لكي أستفسر الموت عن القبر
 وعاراً أن أرى موتي
 في سكين ثوب الأصدقاء
 ليس لي حق بأن أغفر . .
 هذا الجرح يدميني على منتصف
 الليل
 وهذا شبح الموت يواريني
 بشيء لم أره
 وأنا العاشق . .
 هذا جسدي
 أرق العشق يغطيني
 أنا العائد من رحلة صيد
 ليس في القوس سهام
 والغزال الآن شارد
 كان يصطاد كلامي
 وأنا اصطاد علامات التعجب
 واحتمال الغد ترتيل لما يأتي
 أنا العاشق
 يكفيني إذا معجزتي
 قد ألغت الحاجز ما بين الذي كان
 وما سوف يكون
 ليس لي إلا حديث المرأة الأولى
 وذكرى من سهيل الخيل

ما بين مراعي الذاكرة
 * * *
 ما الذي ينهض في هذا الصباح
 البكر
 عصفور الهوى
 ذبحته القرية المجهولة العنوان،
 ما هذى القرى المنسية الآن . .
 بعيداً
 ليس منها كل من كان فتي أشعل
 مصباحاً
 له صك البراءة
 والصباح البكر يغريني على موعدة
 البض،
 زهور راودتني
 فأنحنى العمر لها
 وقناع حاولوا إخراجه من مسرح
 الليل
 شممت العهر فهي
 سقطت رايات من يشتري الرايات
 من قال بأني اشتري؟!
 لست في سوق النخاسة
 كي أقول الآن ما عندي
 وأن أعطي التفاصيل
 أنا العاشق دوماً
 ظللتني راية كل الزمن
 وأنا العاشق
 اسم ومسمى
 سقطت سهواً على الأساء أشياء
 فمن يكتشف الأساء،
 هذا الصبح أغراني
 أنا الباكي على شيء مضى
 لم أكن أتقن فن الزيف
 كي ألصق هذا الأخضر النازف
 في خصر فتاة
 إنني استقرىء الصبح
 صباح عاشق مرّ على
 ذكرى الليالي الجاعة
 ليتني أنسى

ولكن نسيته لي قبل حديث
 البارحة
 وأنا العاشق
 يكفيني إذا معجزتي
 قد ألغت الحاجز ما بين الذي كان
 وما سوف يكون
 ليس لي إلا حديث المرأة الأولى
 وذكرى من سهيل الخيل
 ما بين مراعي الذاكرة
 * * *
 موثقاً في زهرة النار
 وهذا العشق تشكيل
 لأحلام بعيدة
 إنني أصعد من تربة روحي
 أول العشق كتاب ضعت
 في صفحته الأولى
 أنا المنحوت بالنار . . أنا طير الرماد
 زهرة النار على القلب،
 فتاة أرختني في كتاب قادم يقرؤني
 لم أكن استقرىء العشق
 ولكن أيقظتني زهرة النار على ذاكرتي
 هذي النساء الآن لي
 ليس لي مملكة إلا الشجر
 شجرتي عاصفة بين نساء
 رايتي قد توجتني
 عاشقاً حتى الأبد
 أوثقتني زهرة النار بأشجارتي
 وأشجارتي
 رمت قاتلها في الوحل
 من يجرو أن يقتل في العاشق
 أحلام الشجر؟!
 من ترى يجرو أن يخمش
 عصفور الهوى؟!
 إنني العاشق . .
 قلبي شجرة
 ونسائي مملكة
 أجل العشق كتاب من نسج امرأة
 تنسج صوتي في لغات الشجر النامي
 على مملكتي

<p>لم يجفّ النهر في أغنيتي وردتي طالعة بين دمي استدار القلب بالوردة عمراً واستدار الحب بالقبلة .. غطّاني حديث الورد</p> <p>كي تشعلني أغنيتي إنني العاشق يكفيني إذا معجزتي قد ألغت الحاجز ما بين الذي كان وما سوف يكون</p> <p>ليس لي إلا حديث المرأة الأولى وذكرى من سهيل الخيل ما بين مراعي الذاكرة</p> <p>صوفيا</p>	<p>دار بنا القلب على خيمته واستدار العمر بالقبلة .. أرختُ الكلام فوق صوت الريح .. مرت صورة المرأة .. من تلك التي فينا؟! شظايا تنقب الآن رحيلي وخيولي تنتظرن في البعيد والصحاري فتحت أبوابها كي تلتقطني</p> <p>إنني العاشق .. أفقي لغة قادمة في مطر الحلم ولي في صورة الخيل سهيل العمر .. لي أغنيتي</p>	<p>ليس لي مملكة إلا الشجر إنني العاشق لي في شجر القلب كتاب قادم يقرؤني إنني العاشق يكفيني إذا معجزتي قد ألغت الحاجز ما بين الذي كان وما سوف يكون</p> <p>ليس لي إلا حديث المرأة الأولى وذكرى من سهيل الخيل ما بين مراعي الذاكرة *** وتر الأيام مشدود على ذاكرتي</p>
--	--	--

دار الآداب تقدم

الرائية الفلسطينية : سحر خليفة

في طبعة هدية من رواياتها

- لم نعد جوارى لكم
- الصَّبَّار
- عبّاد الشمس

وصار لها حديثنا

مذكرات امرأة غير واقعية

قصة قصيرة

هي

هيام محمد

فهمتُ حركتي فاستدركتُ مصوبة كلماتها مثل القذيفة نحو
صدري . .

- إنه في قلبك، يكتُم أنفاسك . . انظري . . ها هو . .
حجر غريب لم أر مثله في حياتي . .

«احتقنتُ وجنتاي وتشنجتُ . . هكذا أحسستُ وأنا أقترُب
منها بتردد . . شيء ما كان يخيفني . . لعله وجودها الملحّ الذي
لم أكن أرغب فيه . . أم لعله الرنين الحاد في صوتها كأنه صفارة
قطار . . أم لعلها رائحتها المتميزة الخانقة» .

سحبْتُ نفساً طويلاً وتطلعتُ إلى الديدان الطويلة المحتَطة
على جدران الفنجان الداخلية . . لم أفهم . . سبابتها تؤثر مثل
سبابة معلم مدرسة . . الأخرى تهرش تحت شعر رأسها . .
- فنجان غريب . . الحجر ثقيل يحاصر صدرك وأنتِ
تتنفسين بجهد . . قلبك مفتت مثل زجاج مسحوق بين
حجري رحي، انظري . .

هنالك شخص يتعلق بك مثل روحك . . لا أدري رجل
هو أم امرأة . .

أظنها امرأة . . نعم امرأة . . ها هو شعرها الطويل . . إنها
تحبك كثيراً، انظري: «اصبعها يطول ممتداً أمام نظري كما تمتد
السكة الحديد تحت عجلات قطار» . .

- إنها تحاول أن تحمل الحجر عنك . .

- هل استطاعت يا ترى؟

«قلتُ بنفاد صبر»

- نعم . . نعم وأقسم على ذلك . .

وقفتُ أمام المرأة ألقى النظرة الأخيرة قبل أن أغادر
غرفتي إلى الخارج . . . كانت هنالك أغنية حزينة ترتفع من

لا بدّ وأنه الخريف . . الدفء الشجي ينفجر مرة واحدة . .
النهر والأشجار الكبيرة والشبان الصغار المبتوثون في الطرقات
مثل نقاط ذهبية تزين لوحة معتمة لرسام مشهور . . حتى نافذة
غرفتها الصغيرة المطلة على الشارع الساكن بدت مغطاة
بالأوراق اليابسة المتساقطة من شجرة التوت العالية التي
تلتصق بها وتحجبها مثل ستارة .

الحياة أعلنت استسلامها لهذا الزائر المقتحم دون
استئذان . . .

المرأة الكهلة البدينة تحشر جسدها فوق ساقها على الأرض
بين كرسيين في الجهة المقابلة لي تماماً . . تقرب فنجان القهوة
من عينيها الغائمتين . . تلوي شفتها السفلى وتدفن سبابتها
اليسرى تحت شعرها الأحمر وتهرش . .

توهمتُ أن ذهولاً يفترس برود وجهها يجعل ملاحظتها تتململ
وهي تراقب خطوطاً سوداء متشابكة تلتصق على جدران
الفنجان الداخلية مثل ديدان شريطيه منحنية، بينما كانت
عيناها تقفزان خلف الورود الحمراء الذابلة المنثورة على ثوبها
الفضفاض والذي يغطي جسدها مثل عباءة .

- أنتِ حامل . . .

«قالت الغجرية بصوت حاد ذي جرس»

- أبداً . .

«ضحكتُ بسخرية وأنا أنظر في عينيها بشماتة ثم أردفتُ: -

- إذن . . ماذا؟

- أنتِ تحملين حجراً ثقيلاً ليس ثمة ما يشبهه .

«تحسستُ بطني وأنا أظاهر بالقزع» . . .

مذياع صغير يستكين قرب سريري . . ظننتُ للوهلة الأولى أنها ترتفع من مكان ما في قلبي . . . تسطعتُ إلى عيني الطويلتين المرسومتين بالكحل الأسود، كانتا مبللتين بطبقتين لامعتين رقيقتين من الدموع . .

وفجأة . . .

وأنا أرتب خصلات شعري الهابطة فوق جبيني اصطدمت أناملي بعيني . . اقشعرَ بدني، تصبّتْ وعلاني البرود والاضطراب . .

لا . . لم أصطدم بعيني فقد كانت عينايتي متسمرتين في مكانها بوضوح . . إنه شيء آخر، رخو ينبض بالحياة والحرارة . . شيء يشبه العينين مخبئ تحت خصلات شعري . لما مددتُ يداي مرتجفة لأتحسس جبيني وأبعد ما بين خصلات شعري . . رأيتُهما . .

نفس عيني الحزبتين تحتفیان بين جذور الشعر أعلى جبيني بالضبط .

أتذاك أحسستُ أن قدمي تنغرزان في بحر من رمال . . تطلعتُ إلى وجهي من جديد بعد أن رفعتُ شعري بشريط، أردتُ التأكد فتأكدت . . كانت هنالك أربع عيون سود ملتصقة مرسومة بالكحل الأسود تطالعني بتحدٍ وأنا أخوض وسط أمواج البحر الرملي . .

- لا شك أنني مريضة جداً . .

«غمغمتُ بصوت ضعيف» . .

تهاويتُ على الأرض منكشمة مثل طفل يتوجع . . أمام عيني تماماً وفي نقطة ثابتة حملتُ إذ تراءت لي المرأة الغجرية ساطعة مثل الحقيقة، رأيتها جالسة وسط خيمة مطرزة بورود ذابلة مثل بقع الدم المتيبس، ترفع فنجان قهوتي نحو شعاع الشمس المتسرب في ثغوب صغيرة تتخلل وريقات الورود الذابلة توميء لي أن اقتربي، عينايتي تلاحقان أصبعها الأسمر الطويل الممتد كأنه ظل نخلة . . تخوض وإياه في متاهة من الدبدان الشريطية المحنطة . .

صوتها يزعق في أعماق الذاكرة حاداً مثل صفارة:

- «إنها تحبك . . تحمل حجر الهمم عنك» . .

ويكف الشجن الحريفي عن الشدو . . وتصمت أغنية الحزن التي رددتها مع نفسي . .

- لا يمكن أن أخرج للشارع فيراي الناس وهذه العيون الغريبة تتعلق تحت خصلات شعري . . «تساءلتُ مع نفسي» . . ثم أخذتُ أجاهد ضد الارتجاف الذي غمر جسدي مثل رداء ضيق خشن الملمس . . تشتت أنفاسي وبدأت تجوس في أنحاء الغرفة حتى غرقت فيما يشبه الحلم . . راقبتُ الزمن وهو يتوقف وكانت عينايتان سوداوان طويلتان نديتان مرسومتان بالكحل تتواثبان وخلفها تركض نظراتي . . تحطّان

فوق وجه امرأة في مثل عمري تطلع من المرأة بهمة وحيوية . . تلتصقان تحت حاجبيها . . تكللها خصلات من الشعر كأنها خصلات شعري . .

كان هذا أكثر مما قدرتُ على احتماله فاحتيمتُ منه بصدر غيبوبة طويلة بقيتُ فيها لست نائمة ولست يقظي أرقب المرأة الشابة أمامي وهي ترتب من وضع عيني فوق وجهها وتجعد شعرها الطويل وتتحسس طيات الثوب الحريري الأبيض تحت خصرها .

نظرتُ إليها طويلاً ثم إلى المرأة الشاحبة العارية أمامي حتى تضببتا وأصبحتا شبحين رقيقين وبدأتا بالتلاشي . .

يزعق صوت الغجرية الحاد في رأسي:

- «أظنها امرأة . . بل هي امرأة، انظري إلى فنانك، ها هو شعرها الطويل . . إنها متعلقة بك مثل روحك . .» .

أجهدتُ جسدي حتى جعلته يتحرك . . كان الذهول يتلبسني . . لو بقيت دقيقة أخرى أنظر إليها لفقدتُ عقلي . . سحبتُ عيني وكانتا تتسلفان قامتها وتحطّان فوق شفثتها، تساءلتُ:

«هل من الممكن أن أسمع صوتها؟ . . لم أجازف وأمدّ يدي لأتحسها مع أن رغبتني في ذلك كانت مجنونة . .

حين بدأت البحث عن سلسلة مفاتيحي، امتدت أصابعها . . مترفة رشيقة وبأظافر أنيقة . . امتدت إليّ بالسلسلة . . تضرعتُ لها بخوف ودقات قلبي صاخبة، تلقفتُ المفاتيح ووجودها يحاصرني مثل طوفان وهربتُ إلى الخارج . . أركض وأنا أسمع خطواتها هادئة بطيئة، لكنها تتبعني . . كنت ألهث والعرق يتصبّب مني كأنني واقفة تحت رحمة شلال يصفني تياره كالسوط . .

فحتُ باب سيارتي . . لم أدهش كثيراً وأنا أرقبها تعدل من جلستها على الكرسي المجاور لي . . جميلة . . بهيئة، فستانها الأبيض يتدلّى بأبهة فوق ساقها . . سحبتُ أطراف ثوبي الأسود المجعدة والمتهدلة حول جسدي وسحقتها تحت ساقي وأنا أقضم شفثي بعنف . . ارتفعت «آه» من حنجرتي دون إرادة مني . . قررتُ أن أهرب . . راحتا كفيّ لزوجتان بفعل العرق تلتصقان بمقود السيارة بقوة . . الشارع يركض تحت عجلات السيارة ويثرّ.

لا بد وأنه الخريف والآن كيف يمكن أن تغزو الوحشة كل الوجوه وبهذه الصورة المساوية؟ . . عينايتي تتفاقران وهما تحطّان على تمثال شاعر بهيئة مهابة وهو منتصب وسط الميدان وأنا صامتة مغتمة . . أنفاسها تجوس داخل السيارة تسحب مني أنفاسي وتحلقان معاً مثل روحين . . لم يكن أكثر إيلاماً لنفسي من الاحساس الذي انتابني للتوّ . . إحساس المسرع للقاء شخص عزيز مات منذ أمد طويل .

لم أكن أريدها أن تشاركني حياتي .. همومي ..

«لن أفرط بأحزاني» ..

خاطبت نفسي وأصابني تمتد متلمسة متانة السور
الصخري المغروس حول قلبي .. صخوره باردة مثل جدران
زنزانة تطحن بوحشتها أعوام سجينها الشاب عامماً بعد
آخر ..

التفت إليها .. استفزني ابتسامتها وطمأنيتها فهربتُ إلى
المزيد من السرعة .. العربات تمرق من الجانبين ثم تختفي مثل
قافلة من الأشباح .. روجي تمردت واختفى هدوؤها
الشفاف .. راحتا كفي تنضحان عرقاً والمقود يضطرب
بينهما .. التعب يتسلل إلى جسدي والأفكار تنصارع في
رأسي ..
وفجأة ..

إذا بانتفاضة عنيفة يصاحبها صوت مفرع يشبه الزعيق
بلغ قوتها أني قفزتُ من مكاني ليرتطم رأسي بالزجاجة الأمامية
في الوقت الذي فتح به باب السيارة الجانبية لتتلقفني موجة

هائلة من الهواء وتسحبني إلى الخارج ..

حاولتُ أن أقول لها شيئاً لكنني لم أستطع فقد كنت غارقة
في النهاية ..

تراكضت سيقان طويلة وتشابكت حول جسدي الممدد بلا
حراك ..

قبل أن أغمض عيني رأيتها ..

نزلت من سيارتي، دارت نحو باب السائق وكان مشرعاً،
احتلت مقعدي الخاص .. أغلقت الباب، عدلت من
خصلات شعرها ..

دهشت .. كأن الاصطدام كان وهماً أو حلماً ..

التفتت إليّ، نظرت بعيني الطويلتين النديتين المرسومتين
بالكحل ..

نظرت إلى عيني المغمضتين المرميتين على الشارع مثل
قطعتي حجر ..

ابتسمت وهي تنفض عن ثوبها الأبيض الجميل غباراً وهمياً
ثم أدارت المفتاح ..

العراق / بغداد

صدر حديثاً

العالم والعرب

عام ٢٠٠٠

نظرات مستقبلية في بروز القوى والاتجاهات العالمية الجديدة وتأثيرها
على المصير العربي في القرن الحادي والعشرين

تأليف

الدكتور محمد جابر الأنصاري

منشورات دار الآداب

القصة والرواية في الأدب التونسي بين المفهوم والتطبيق

مصطفى الكيلاني

القصصيّ وشيوعه. ويشير شكلوفسكي (V. Chklovski) إلى المفهوم الأدبيّ السائد في الغرب إلى حدّ ظهور أعمال إدغار بوا (Edgar Poe)، فقد كان مقياس الطرافة يكمن في طول العمل، وعلى هذا الأساس فضّل عامة القراء الرواية على القصة^(١).

إنّ الثلاثينات والأربعينات من القرن التاسع عشر كشفت عن اتّجاه النثر الأمريكيّ إلى القصة في حين كان الأدب الانكليزيّ ينجي ثمار الرواية. ومن حقّ الباحث أن يتساءل في هذا المجال: لم توجّه الأدب الأمريكيّ بالخصوص إلى القصة وأسهم في ترسيخ بنائها الفنيّ في حين ظلّ الأدب الانكليزيّ والأدب الروسيّ وعامة الآداب الغربيّة في اتّصال أمتن بالرواية؟

فنحتاج عند البحث في هذا الموضوع إلى أن نربط تلك الآداب بالمجتمعات التي ولّدتها، وإذا الرجوع إلى الأجناس الأدبيّة تتجه حتميّة تنقلنا من العامّ إلى الخاصّ وتتجاوز الماهيّة الأدبيّة إلى حضور نصّيّ يستقلّ عن التركيب المجتمعيّ بنسبته المتفرّد ويُسند إليه بخيوط لا تُدرّك في ظاهر البناء، وهي تكشف في الأخير عن أدقّ خصائص ذلك التركيب.

والأقرب إلى الاعتقاد أن الرواية اكتملت بناؤها في مجتمعات

(٢) «Théorie de la littérature» – Textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par TZventan Todorov – Collection «Tel quel» – Seuil – 1965 (P: 264)

إنّ أول ما يشدّ انتباه المتتبّع لمسار الإبداع الأدبيّ المعاصر في تونس ذلك الموقع الهام الذي تحتله القصة منذ الستينات بالخصوص إلى اليوم، فقد كان الشعر في المتصفّ الأول من هذا القرن النمط الأول يواصل دعم سيادة أدبيّة تمتدّ قروناً في الماضي ويساير نظاماً اجتماعياً يسوسه تصوّر عشيريّ يجد في القصيدة الشفويّة المدفوعة بالغرض وسيلة إفصاح عن الوجود الفرديّ والجماعيّ في آن. وكأنّ القصيدة القديمة درجة معرفيّة وجدت في خضمّ الحياة الرتيبة المتباطئة شحنتها الإيقاعيّة ممثلة في التكرار أساساً، ثم حينها تغيّرت ملامح التركيب المجتمعيّ في غمرة واقع استعماريّ انفتحت للأدب التونسيّ شأن مختلف الآداب العربيّة واجهات غمطيّة جديدة تختلف وظيفاً عن الحديث والحكاية والخرافة والمقامة والسيرة ولا تنفصل عنها وهي الرواية والقصة والمذكّرة والنصّ المسرحي والترجمة الذاتية. ولعلّ من أمّهات القضايا في دراسة الأدب التونسيّ المعاصر ظهور الرواية والقصة والمسرحيّة في زمن واحد^(١) في حين تباعدت المسافة الزمنيّة الفاصلة في الآداب الغربيّة بين تشكّل الرواية والقصة. ولئن عادت الجذور الأولى لكلّ منها إلى القرنين الخامس عشر والسادس عشر فإنّ تشكّل الرواية وتأثيرها الأقوى في جمهور قراء الأدب سبقا تبلور النمط

(١) كشف محمّد صالح الجابري عن بوادر نشأة الأدب السردّي المعاصر في تونس ضمن كتابه «القصة التونسية: نشأتها وروادها» مؤسّسات بن عبد الله، وتعود النشأة بالخصوص إلى مطلع هذا القرن.

بورجوازية عريقة تحافظ على تقاليدھا وتتشبث باستقرارھا، أما ازدهار القصة في الولايات المتحدة الأمريكية في غضون الثلاثينات والأربعينات من القرن التاسع عشر فقد حتمه مجتمع سريع التغيرات ينشد الاستقرار ولا يحققه، ويتشبث بالحاضر والمستقبل فراراً من ماضٍ مقطوع الجذور. وتسهم الدوريات بكثرتها وتنوعها في ترسيخ هذا الجنس الجديد. أما المحاولات السردية الأولى في الأدب التونسي خلال الربع الأول من هذا القرن فقد كانت نصوصاً جنينية يختلط فيها القصصي بالروائي والتقرير بالإيجاء والوصف الحسي بالخيال والروائي بالمسرحي فتتأرجح الأنماط وتفقد خطوط الفصل الفنية والتاريخية بينها ويترد ذلك إلى انفتاح المجتمع التونسي على ثقافة غازية تهب رياحها في زمن واحد فيهتز كيانه وتعمق شروخه ليلتقي القديم بالجديد ويسقط الحاضر والماضي في مدّ تاريخي يسمح بالتزاوج بين الحديث والرواية^(٣) وبين الحكاية والقصة^(٤) ويكتسب الخرافة ملامح قصصية مستحدثة ويفتح النص المسرحي على فنون مختلفة^(٥) وعندما يسعى الباحث إلى تفكيك عديد النصوص السردية التونسية يتعسر وضع حدود فاصلة بين روافدها المختلفة لتعدد المفاهيم التي لم تستقر في تعريفات مضبوطة. ولئن فصلت الكتابة الأدبية في تونس - وظيفياً - في كثير من الأعمال الأدبية بين القصة والرواية فإن المحاولات النقدية ترددت بين التحديد والارتجال في ضبط المصطلح والمفهوم. ويعدّ كتاب «الرواية والقصة في تونس» للدكتور محمد فريد غازي^(٦) إضافة هامة في النقد الأدبي التونسي تتضمن خطوطاً عريضة لبحوث مستقبلية، فاكشف الباحث مكانه محمود المسعدي وعليّ الدوعاجي في الخلق الأدبي التونسي، إلا أنه لم يحدّد معرفياً خطّ الفصل بين الجنسين وإن كان حريصاً في عمله الإجرائي على التمييز بين الأعمال

القصصية رجوعاً إلى ما قبل ١٩٣٨ كقصص محمد قبادو وزين العابدين السنوسي والتيجاني بن سالم ومحمد عبد الخالق التي يرى فيها بدايات حاسمة في درب الإبداع القصصي وغيرها من الأعمال الروائية، ولم يهتم بمفاهيم الأدب السردية ومصطلحاته قدر انشغاله بالتجميع والعرض ضمن تسلسل تاريخي الغاية منه التمهيد والاستعداد لبحوث شمولية لا تفصل بين المفهوم والإجراء وتجمع بين قراءة النصوص والبحث في الاتجاهات الفنية والفكرية الحضارية.

ويبدو الدكتور فريد غازي حذراً في استخدام مصطلحي القصة والرواية، حازماً في اتباع منهاج تاريخي، لا يخلط بين قديم الأنماط وحديثها ويتطلع إلى نقد أدبي لا يكرّر ماضياً ولا يسقط نظريات جاهزة على النصوص، وهو بهذا الكتاب يؤسس مدرسة نقدية تونسية لم تقطع أشواطاً كبرى في تشكيلها بعد وفاته لانصراف عدد من أبناء الجيل الذي كان ينتمي إليه ومن تأثروا بهم فيما بعد إلى التجريب الشكلي والتردد بين مدارس النقد الغربية والمزاوجة الـ «تاريخية» بين المفاهيم النقدية التراثية والمعاصرة.

ويجمع الفقيه صالح القرماضي^(٧) تحت عنوان القصة مختلف الأعمال القصصية والروائية، فإذا «القصة» دالّ تعدّد مدلولاته ولا يتبدى في مصطلح ينطق بمفهوم واحد. «القصة القصيرة» (من ٣ إلى ١٠ صفحات عادة) والقصة القصيرة المطوّلة (إلى ١٥٠ صفحة)^(٨) ويجزم الباحث بأنه «لم تظهر عندنا إلى اليوم رواية واحدة طويلة وقيمة أي من نوع ما يدعى: رومان Roman تلفت النظر وتثير مشاكل إنسانية أعماقية»^(٩). والقصة أيضاً في استعمال محمد صالح الجابري^(١٠) دالّ يجمع بين القصة والرواية، فيلتقي عليّ الدوعاجي بمحمد العربي ومحمود المسعدي ضمن ما أسماه «بالجيل الأول». ويُرخّص إدراج «السّد» للمسعدي ضمن خمسة أعمال روائية درسها عبد القادر بلحاج نصر^(١١). وفي كتاب «القصة التونسية القصيرة من خلال مجلة الفكر» لمحمد الهادي العامري^(١٢) يستخدم الباحث «الأقصوصة» في المقدمة و«الفن القصصي القصير» ويُرجع ظهور القصة في تونس إلى

بورجوازية عريقة تحافظ على تقاليدھا وتتشبث باستقرارھا، أما ازدهار القصة في الولايات المتحدة الأمريكية في غضون الثلاثينات والأربعينات من القرن التاسع عشر فقد حتمه مجتمع سريع التغيرات ينشد الاستقرار ولا يحققه، ويتشبث بالحاضر والمستقبل فراراً من ماضٍ مقطوع الجذور. وتسهم الدوريات بكثرتها وتنوعها في ترسيخ هذا الجنس الجديد. أما المحاولات السردية الأولى في الأدب التونسي خلال الربع الأول من هذا القرن فقد كانت نصوصاً جنينية يختلط فيها القصصي بالروائي والتقرير بالإيجاء والوصف الحسي بالخيال والروائي بالمسرحي فتتأرجح الأنماط وتفقد خطوط الفصل الفنية والتاريخية بينها ويترد ذلك إلى انفتاح المجتمع التونسي على ثقافة غازية تهب رياحها في زمن واحد فيهتز كيانه وتعمق شروخه ليلتقي القديم بالجديد ويسقط الحاضر والماضي في مدّ تاريخي يسمح بالتزاوج بين الحديث والرواية^(٣) وبين الحكاية والقصة^(٤) ويكتسب الخرافة ملامح قصصية مستحدثة ويفتح النص المسرحي على فنون مختلفة^(٥) وعندما يسعى الباحث إلى تفكيك عديد النصوص السردية التونسية يتعسر وضع حدود فاصلة بين روافدها المختلفة لتعدد المفاهيم التي لم تستقر في تعريفات مضبوطة. ولئن فصلت الكتابة الأدبية في تونس - وظيفياً - في كثير من الأعمال الأدبية بين القصة والرواية فإن المحاولات النقدية ترددت بين التحديد والارتجال في ضبط المصطلح والمفهوم. ويعدّ كتاب «الرواية والقصة في تونس» للدكتور محمد فريد غازي^(٦) إضافة هامة في النقد الأدبي التونسي تتضمن خطوطاً عريضة لبحوث مستقبلية، فاكشف الباحث مكانه محمود المسعدي وعليّ الدوعاجي في الخلق الأدبي التونسي، إلا أنه لم يحدّد معرفياً خطّ الفصل بين الجنسين وإن كان حريصاً في عمله الإجرائي على التمييز بين الأعمال

(٣) يمكن الإشارة إلى «حدّث أبو هريرة قال» لمحمود المسعدي - الدّار التونسية للنشر - ١٩٧٣.

(٤) أنجّه عز الدين المدني إلى ذلك الجمع في «خرافات» - الدّار التونسية للنشر ١٩٦٨ و «من حكايات هذا الزمان» - دار الجنوب للنشر ١٩٨٢ -

(٥) ورد في مداخلة الدكتور محمود طرشونة التي قدّمها في ندوة «النص»: البنية والمعنى «المنعقدة يومي ١٥ و ١٦ أفريل بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بالقيروان: «يشير كتاب «السّد» كثيراً من التساؤلات حول طبيعة بنائه، فتردد بين أشكال المسرحية الذهنية المنتشرة اليوم في كثير من الآداب العالمية، والفن التراجيدي كما عرفه الإغريق قديماً وأحياه الفرنسيون في القرن السابع عشر وضبطوا قواعده وجعلوا منه أدباً كلاسيكياً لا يمكن التصرف في حدوده. كما تتساءل اعتياداً على كثير من الإشارات السردية في الكتاب عن علاقته بالأدب القصصي في التراث العربي وعن الغاية التي من أجلها وظّف الفن لتبليغ رسالة فكرية واجتماعية».

(٦) Le roman et la nouvelle en Tunisie - M. Farid Ghazi M. T. E 1970 - Tunis.

(٧) «القصة في تونس منذ الاستقلال» - الفقيه صالح القرماضي - حوّلّيات الجامعة التونسية - عدد ٢ - ١٩٦٥.

(٨) المرجع السابق.

(٩) المرجع السابق.

(١٠) «دراسات في الأدب التونسي» - محمد صالح الجابري - الدّار العربية للكتاب - ١٩٧٨.

(١١) «Quelques aspects du roman Tunisien» - Abdelkader Belhaj Nacer - M.T.E. 1981.

(١٢) «القصة التونسية القصيرة من خلال مجلة الفكر» - محمد الهادي العامري دار بوسلامة للطباعة والنشر والتوزيع - ١٩٨٠.

ميلاد مجتمع جديد بعد الاستقلال تولدت معه «مفاهيم مغايرة لمفاهيم الجيل الأول» ويعرف القصة بخصائص فنية تتميز بها عن الحكاية. فالقصة هي: «المجرى الذي تسير فيه الشخصيات والحوادث حتى تبلغ القصة النهاية وتكون مرتبطة عادة برباط السببية...»^(١٣) أما الحكاية فهي «مجموعة حوادث أو حادثة حقيقية أو خيالية مرتبة ترتيباً زمنياً خاضعاً للمنطق لا يلتزم فيه الخاكي قواعد الفن الدقيقة...»^(١٤) فإذا الحبكة في الحكاية والقصة نوعان «حبكة مفككة وحبكة متماسكة». ولئن سعى الدارس إلى تعريف القصة بمقارنتها بالحكاية فإن تعريفه لم يكن وظيفياً يبحث في بنية النص القصصي بل إنه وليد التجريد، فتبدو الشخصيات و«الحوادث والسببية» و«تماسك الحبكة» أو «تفككها» أحكاماً معتممة لا تميز فعلاً بين النص الحكائي والنص القصصي.

ولم يهتم أحمد ممو^(١٥) قضية الحدّ الفاصل المفهومي والاصطلاحي بين الرواية والقصة. «إن الرواية تتميز بوجود الشخصيات التي ترتبط مع بعضها في نطاق فضاء ما وزمن ما من خلال الأحداث التي تنعكس فيها مواقفها علاقات تخرج بهذه الشخصيات من مواقفها الأولى إلى مواقف موالية تسمى: تطوير الحدث».

وهل تخلو القصة من المكان والزمان وتطور الحدث؟ أليس هذا التعريف موعماً لا يفي بحاجتنا المتأكدة إلى فهم أدبنا السردى من الداخل والتنظير له دون نفي خصائصه الفنية والحضارية؟

وقد تطرح قضية تعدد المفاهيم وتداخلها بحدة عند ضبط المسرد العام الروائي أو القصصي، فلذا مسرد أحمد ممو الروائي^(١٦) ينطلق من ١٩٠٥ تاريخ كتابة «السهرة الأخيرة في غرناطة» لحسن حسني عبد الوهاب و ١٩٠٦ زمن تأليف «الهيفاء وسراج الليل» لصالح السويسي القيرواني في حين ينطلق جان فونتان في مسرده الروائي^(١٧) من ١٩٥٦ سنة صدور «ومن الضحايا» لمحمد العروسي المطوي. وتفاجئنا عند المقارنة عناوين لا توجد في المسردين معاً، فيختلف الباحثان في المراجع النظرية بالخصوص. والواضح في

مسردتي جان فونتان القصصية والروائي^(١٨) أنه يتبع نهجاً محدداً في الترتيب ولا يخلط بين روايات وقصص مطولة «كالإنسان الصفر» و«العدوان» لعز الدين المدني^(١٩).

إن مصطلح «القصة» في بعض الدراسات النقدية التونسية يُضيق توحيده المفهومي وينفتح على مختلف أنماط السرد وتبدو مجالاً فسيحاً ينقسم إلى فروع تنحس في ظاهريّ الطول أو القصر. وينعكس هذا المفهوم الكمي في أعمال قصصية عديدة تتكدس فيها الأحداث ويفض الحوار على جلّ الأقسام وتستبد دقائق الأشياء بكثافة الإيجاء ثم تكون النصوص في أغلب الأحيان روايات مختصرة أو بدايات نصوص روائية مجهزة. وخلافاً لذلك لا تعرف القصة والرواية بحسب الطول أو القصر ولا تكفي المراجع النظرية الغربية لتوضيح الخاصيات الفنية لكل من الجنسين بل إن للذات الحضارية وملامح الانتماء القومي والإقليمي والتأثيرات التاريخية والاجتماعية فضلاً مرجعياً لا يمكن التغافل عنه. ويسقط التعريف عند الرجوع إلى الأصول المعجمية في تعدد المصطلحات والمفاهيم إذ يصعب الإلمام بمجمل التفريعات، ويستقل مصطلح «رواية» في الأدب التونسي العربي عامة عن Roman وكذلك القصة عن Nouvelle بعدد الخاصيات، وإن دلّ اللفظان على جنسين أدبيين تجاوزا الحدود الإقليمية إلى الفضاء العالمي منذ مطلع هذا القرن. فيتضمن التوحد الاصطلاحي العالمي تعدداً مفهوماً لا يُفسر إلا بتنوع المجتمعات والثقافات. وتختلف الرواية العربية في تونس عن الرواية الأمريكية اللاتينية وغيرها من الروايات في سائر الآداب الإنسانية بملامح فنية وهواجس فكرية وحضارية مميزة.

وحينما نعود إلى مدلولات «رواية» و«قص» و«الرواية» و«القصة» في الاستعمال اللغوي القديم يتضح لنا التطور الكبير الذي شهدته هذه الدوال على امتداد قرون^(٢٠) فينحصر مفهوم «الرواية» و«القصة» قديماً في نقل الحديث أو الخبر مشافهة. وإذا كان الالتجاء إلى توظيف لفظ «الرواية» يراد به ترجمة Roman - هذا الجنس الأدبي المحدث - فإن للرواية التونسية والعربية عامة خاصيات تراثية وثقافية مجتمعية لا

(١٨) Aspects de la littérature tunisienne (1975 - 1983) - RASM - 1985.

(١٩) الإنسان الصفر - عز الدين المدني. مجلة «الفكر» (الجزء ١ - ديسمبر ١٩٦٨ الجزء ٢ - نوفمبر ١٩٦٩ - الجزء ٣: جوان ١٩٧١).

- العدوان - العمل الثقافي (من مارس إلى جوان ١٩٦٩).

(٢٠) تشابه المدلولات في «لسان العرب» لابن منظور «فروى الحديث والشعر يرويه رواية وتروا...» و«يقال: في رأسه قصة يعني الجملة من الكلام». و«القصة الخبر...» (المجلد الرابع عشر - و-ي «والمجلد السابع» - ص - ض - ط - ظ «من لسان العرب» - دار صادر بيروت).

(١٣) المرجع السابق - ص: ١١٨.

(١٤) المرجع السابق - ص: ١١٨.

(١٥) «مشاكل الرواية التونسية» - أحمد ممو - مجلة «قصص» - عدد ٥٢ أبريل ١٩٨١.

(١٦) «فهرس الرواية التونسية» - أحمد ممو - مجلة «قصص» - عدد: ٧٠ - أكتوبر ١٩٨٥.

(١٧) «الرواية التونسية الخمسون: الرحيل إلى الزمن الدامي» - جان فونتان مجلة «الحياة الثقافية» عدد ٢١ (ماي - جوان ١٩٨٢).

وجودها في الروايات الأجنبية، ولنا في تراثنا السردى ما يقارب التركيب الروائى الأول في العرب إذ يشبه أدب السيرة في التراث الفصحى والحكايات الشعبية مفهوم النمط الروائى الغربى في القرنين السابع والثامن عشر^(٢٢). فتعتبر الرواية خلال هذين القرنين عملاً أدبياً يرتبط بالمغامرات العاطفية التي تكتب نشراً وبأسلوب فني يمتنع القارئ ويعلّمه. ويقترن النمط الروائى أيضاً بالتاريخ، فهو بمثابة التدوين للمغامرات التي تعترض سبيل الإنسان في حياته، إلا أن الزمن الروائى الذي يقارب التاريخ لا يكفي بمفرده لتحديد ماهية الجنس. ذلك أن سرد الأحداث في تعاقبها الزمني وارتباطها بالأشياء في تشكيلها المكاني ليس خاصية الرواية بل هو ظاهرة تشمل جميع الأنماط السردية. إن المجال الزمني في الرواية فسيح ويستلزم ذلك فضاء مكانياً حافلاً بتعدد المواقع والأشياء. وبديهي أن تكون للشخصية أبعاد يصعب ضبط حدودها ويزخر البناء بالمدلولات الفكرية لاتساع شبكته السردية. ولذلك جاز القول: إن الرواية هي سليفة الحكاية الشعبية المطوّلة والسيرة القديمة، وهي عالم جديد يتجذر في بطولة الفرد ثم ينهد مركزه في مجتمعات التغيرات السريعة ويدمر المكان الفيزيائي - منبع الرتبة والسطحية - ويقوم على أنقاضه مكان انفرادي يتقاطع فيه زمان، يتراءى الأول خطياً يوهم بالتواصل في اتجاه مستقبل محتمل، وينزل الثاني من الأعلى إلى الأسفل ليكشف عن الحضور الذاتي ويعيد صياغة الوجود بالكلم. ويختلف مفهوم القصة في لغتنا القديمة عن المفهوم المعاصر، فهي سليفة الحكاية المختصرة أو الطرفة استقرت بعد تطورات كبرى في تركيب نصي له ملامحه الخاصة فأصبح كياناً أدبياً يقارب بين الرواية والحدث ويأخذ من الشعر الإيحاء ويجمع أيضاً في صيغة التقاطع بين فضاءين يتبدى الأول نظاماً سردياً يتوزع في مكان له أشيائه وزمان ذي وحدات متعاقبة أو متداخلة والثاني عمقي ينبع من الذات الواصفة الشاعرة، وهي تربط الزمن الفيزيائي بزمان وجودي يظهر أحياناً شعوراً إنسانياً أو شحنة تتمازج فيها مشاعر متعددة أو يغوص فيستراى في غمرة التكثيف حزناً ممتعاً، قلقاً يحدث في الوجود المكثف القابع في أعماق الذات شروخاً عديدة، وإذا النص القصصي عند ذلك ممارسة للموت بسلاح الكلمة.

وإن كان البطل في الرواية التقليدية نظاماً لغوياً يفصح عن الفرد الذي تفتت مركزه في «الرواية الجديدة» الغربية عندما تحول النص الروائى إلى نص يروي ذاته بتوجيه من الكاتب فإن البطل في القصة التقليدية هو نظام لغوي لا يريد له مبدعه

(٢١) - R. Bourneuf - R. Quellet «L'univers du roman» - Presses Universitaires de France 1ère Edition - 1972.

أن يتم تشكيله لأنه وليد لحظة طارئة ولا تنكشف جميع خباياه. أما البطل في القصة التجريبية الباحثة فإنه قلق الذات ينسف الرتيب ويدفع الإنسان إلى أن يبحث في خباياه عن حرية أصيلة تفتح له في الوجود أنفاقاً لا تنتهي. لقد أدرك شكولفسكي^(٢٣) أن الحجم بمفرده لا يبرر التمييز بين القصة والرواية ولكنه التركيب الذاتي لكل جنس يمنع أي تدخل بينهما، ويعود الجنس إلى جذعين مختلفين إذ تمتد جذور الرواية في عرض الأحداث التاريخية ووصف الرحلات في حين تعود جذور القصة إلى الحكاية وما يقاربها في التركيب وينعكس ذلك في الطول أو القصر. والقصة في تعريف شكولفسكي أيضاً هي شحنة قوية تتولد فجأة ثم تنقضي في زمن محدود في حين تمثل الرواية فضاءً شاسعاً يسمح بالحركة البطيئة، وهي نظام سردي يسير في الأخير نحو تباطؤ الحدث ثم التوقف، وإذا بلغت قوة التوالد الحدتي أقصاها اقترب السرد من النهاية. ويتباعد النمطان بالخاتمة فهي مفاجأة في القصة وأبعد ما يكون عن المفاجأة في تركيب النص الروائى لأن كثرة الأحداث تسمح باحتالات وقوع محذدة. وإذا كانت الرواية أقرب في تركيبها إلى الشكل الهرمي يتولد مسارها الحدتي ثم يشتد وبلغ أعلى درجات الشدة ثم يتراجع إلى أن تتوقف الحركة فإن مسار القصة الحدتي يشبه بصعود هضبة من اتجاه واحد، وتنقضي القصة ببلوغ الأعلى فتفاجئ القارئ بانطلاقتها المبالغية وتوقف حركتها. والقاص - في نظر إدغار بو^(٢٤) - لا يصف الأحداث بل يُبدعها من عدم. أما الروائى فإنه يتشبّه بالحادثة ويستقي منها الحدث.

ولم يكن تنوع المحاولات الهادفة إلى تعريف الجنسَيْن في النقد الغربى إلا نتيجة ثقل المفاهيم من مجتمع إلى آخر^(٢٥) ومن ثقافة إلى ثقافة مغايرة. ولئن تعددت الرؤى الإبداعية التوسية في مجالتي القصة والرواية فإن أعمالاً كثيرة حرص فيها أصحابها على التمييز بين الجنسَيْن دون التقيد المطلق بالمفاهيم الإبداعية الغربية. ويمكن التوقف في هذا المجال عند رواية «ن» لهشام القروي^(٢٦) وقصة «البرنس الذي نسجته لي جدتي بعد موتها» لسمير العيادي^(٢٧) لتوضيح نقاط الفصل المفهومية

(٢٢) «Théorie de la littérature» (P: 206).

(٢٣) المرجع السابق - ص: 207.

(٢٤) «La nouvelle française» René Godenne - Presses Universitaires de France «Collection Sup» - 1974.

- «Roman des origines et origines du roman» -

Marthe Robert - Gallimard 1972.

- Le Robert (Dictionnaire de la langue Française) Limoz - 6 (P: 823) et Raiso - Sub - 8 (P 449 - 450).

(٢٥) «ن» - هشام القروي - ديسمبر ١٩٨٣ -

(٢٦) «البرنس الذي نسجته لي جدتي بعد موتها» - من المجموعة القصصية «كذلك يقتلون الأمل» - سمير العيادي - الدار التونسية للنشر

- ١٩٨٥

بين الجنسين والكشف عن عناصر التفرد المعبرة عن الحضور التونسي والعربي بتوجه إنساني عالمي.

إن «ن» محاولة روائية تجريبية لا تُقرأ مرة واحدة ولا يمكن أن تفهم أيضاً فهماً واحداً، ولذلك تسهم القراءة - تلك النقطة المفتوحة باستمرار على المستقبل - في تأسيس بنائها المُشَرع.

كيف نبحت في تجايف الحلم والذاكرة عن حضور الواقع؟ ويظهر «وليد الأرض» مبعث الرواية ومركزها ويتكثف لغزه ليشمل نسيج الأحداث ويملاً المكان والزمان الروائيين؟ من هو «وليد الأرض»؟ هل مات أم انتحر؟ ويفاجئنا منذ البدء خبر إعدام وليد فجراً. ويتسم السرد الروائي في الباب الأول بالتقطع تبريراً لمرض ذاكرة الراوي بالنسيان. ويتجاوز الراوي حدود مركزه المؤلف في الرواية التقليدية إلى التواصل مع البطل ونسف الحدود القائمة بينها. لقد ترك «وليد» عنده مجموعة أوراق تكشف عن خبر آخر مفاده أنه لم يتزوج. ويسعى الراوي إلى نسيان البطل إلا أنه لا يقدر على التخلص من الذكرى ويكتنف السرّ شكّ مزعج: هل «وليد الأرض» وهم، فكرة تولدت في وعي الراوي أم مناضل عاش وحقق لذاته معنى في الوجود ثم اعتُقل وطواه ظلام الأقبية؟ وفي الفصل الثاني ينزلق السرد في أرضية جديدة فإذا مركز الرواية يتحوّل من «وليد» إلى مدينة «ن»، ويتنقل الخطاب الروائي من غرابة الأحداث إلى مقاطع من التأمل الفلسفي يعالج بها المؤلف موضوع السببية ومفهوم الموت والحياة. ويتفتح الخطاب على المضمون الحضاري للسببية، فيفضي التأمل في ماهية الوجود إلى مدينة «ن» وسنوت - مقلوب تونس - تلك المرأة الأسطورية الجمال. و «ن» قد تكون قرطاج أو مدينة أخرى دمرها الغزاة آلاف المرات ثم أعيد بناؤها، وهي الآن تضمّ مئات الأجناس البشرية، ويضيق الراوي في تفرعات الشجرة انطلاقاً من «سنوت» إلى آخر الأحفاد وهو «سيدي حمزة السنوتي». ولا تسير الرواية في اتجاه فك رموزها الأولى فيهنّز بناؤها كما تضطرب الخلّة المريضة. وتزداد الرموز كثافة حينها يفكر «وليد» وهو على الشاطئ في «سنوت» المرأة التي تضاجع رجلاً في كل ليلة لتقتله فجراً وتشرب من دمه، ثم تطوّقه في حانة يد امرأة لبوءة وتجذبه إلى دهليز مظلم ويُعرى من الثياب وهناك يلتقي بالشيخ الصالح «حمزة السنوتي» وجدته الملكة «سنوت». ويجتاز «وليد» بوابة الجامعة فيلتقي بريم ويُبصر في جمال عينيها «سنوت» وفي فصل «نيكروبوليس» يدور حوار بينهما ويتردد اسمها بين «مریم» و «ريم» ويصحبها إلى المقبرة حيث يهتزّ الجسدان في عناق حميم ثم تقتل ويسير وحيداً في ظلمة الشوارع يغالب الريح وميض البرق، وتكتشف زوجة الراوي الخبر. من قتل ريم؟ فتعود الرواية إلى حيرتها وتحتدّ قضاياها: لماذا يريد «وليد» تطلق زوجته؟ وحينها يشتدّ الإلغاز

يقرب «وليد الأرض» في إشكالية التمثيل من «وليد مسعود» لجبرا إبراهيم جبرا، ولكن الوجهين المُعتمِن يتفان في حقل من الاختلاف لأن الواقع مشترك في العالم غير أن القضيتين تنبعان من واقعين فرعيين لكل منهما خصائصه.

كيف ترك «وليد» أوراقه عند الراوي؟ هل المقبرة والفتنة والحانة وقائع حقيقية؟ فتتعدّد الأسئلة وتبلغ الحيرة أقصاها. وفي فصل «بداية أخرى محتلمة لنصّ روائي غير متوقّع» يتعب الكاتب ويفتح المسار السردى لذاته وفقاً لآخر. فالكاتب يحلم لأنه اعتقد أن زوجته هي ريم وهو غير متزوج ويرتد النصّ إلى ذاته ليلتهم جزءاً منه. فهذا تعني «ن»؟ ومن هو «وليد»؟ ويحدد السرد عن مدار «وليد الأرض» فإذا حادثة الجمود تحتلّ مركز الصدارة ويتوقّف الموت لتغلق المستشفيات أبوابها وتعلن حالة الطوارئ ويهاجم المدينة «جيش أسود»، وطاويط عمالقة ومدركات فتضطرب «الخلّة - البناء» في هذه المرة ثم تتأكل لأن الواقع الذي اكتنفه الحلم الروائي أشرفت تناقضاته على ميلاد جديد. ففي «حديث الجثة» يلتقي الراوي بجثة «وليد الأرض» في المقبرة وتحاول الجثة قتله.

وفي «الربع الأخير من القرن الأخير قبل البداية الأخرى» يستيقظ الروائي صباحاً. كان وحيداً وقد سافرت زوجته إلى مكان لا يعلمه أحد ويتلقّى رسالة تعلمه بأن الموت ينتصر في الأخير. وتبلغ الحيرة حدّ التوتر بطرح السؤال: لماذا تهرب ريم مع شيخ اسمه «وليد الأرض»؟ وتتقلّ حركة السرد إلى مدار الروائي كي يستقرّ نبض الحركة «في نهاية النهايات وخاتمة الخواتم»، وكأنّ المؤلف حريص في آخر النصّ الروائي على تخفيف التوتر بتوضيح بعض الأفاق فلم يكن «وليد» ألهاً أو شيطاناً ولكنه إنسان و «ريم» أحبّت الكاتب الذي بقي في آخر النصّ يفكر في إنهاء رواية «وليد الأرض» ولكن الرواية لا تنتهي وإن أفضت - في الظاهر - إلى بعض الحلول. إن رواية «ن» نصّان في بناء واحد: رواية تتفتح في الداخل وتُروى، ورواية هي بمثابة الإطار الجامع ترصد حركة النصّ الأول وتروي مالا يُروى في مألوف النصوص الروائية. والمؤلف شخصان هما هشام القروي و «راجع سليمان» والراوي اثنان هما راو اختاره القروي لينقل إلينا تفاصيل الرواية وراو اقتحم دائرة الأحداث وكان له تأثيراً واضحاً فيها. أما القراءة فهي قراءات... وبهذه الوسائل الفنية المتنوعة استطاع الكاتب أن يضيف من عنده وعن طريق عفوية الخلق وسائل تعبيرية لا تقطع مع التراث والواقع وتعاقد الحلم الذاتي... فينفجر خطّ التعاقب إلى خطوط طول وعرض وتتولد شبكة سردية تتعدّد أزمته وأطرها المكانية دون أن تفقد توحدها الزماني والمكاني. ولقد تغيّرت وظائف الكاتب والراوي والقارىء نتيجة تصوّر يذوّب الحدود بين الواقع والحلم. إن الرواية شبيهة بالدائرة

تنطلق من الخاتمة، وليس الماضي في واقع النصّ إلا تجميعاً لقوى كامنة في اتجاه مستقبل ملغز. إن اختفاء «وليد الأرض» إمكان لنصّ روائي آخر وليس موتاً يقطع صلة الرواية بمستقبلها. وتظلّ «ن» رواية البحث عن هويّة حضاريّة مفقودة تهدف إلى تأسيس عالم جديد يعبر عنه بزمان ومكان يفتضّان مجهولاً في توليد الحدث ويحيلان على الواقع الاجتماعي والحضاري والذاتي. وتكتفّ أحداثها في بعض المواطن إلى حدّ التراصّ إذ يُبالغ المؤلف أحياناً في الاختصار والترميز إلى أن تسكُن النصّ توترات تُقرّبُه في بعض المواطن من الإيماء القصصي والإيحاء الشعري، ويمكن للسرد أن يتخلّى عن بعض وحداته الناتئة دون أن يلحق ذلك خللاً في التركيب العام. إنّ «ن» رواية تونسيّة باحثة لا يذهب صاحبها إلى محاكاة الرواية الغربيّة أو تراث السرد العربيّ، فلا يتقيّد الحدث بالواقعة ولا تُرتّب الأحداث في خطّ تعاقب ولا تفصل الرواية عن رايها ومؤلفها ولا تتباعد الشقّة بين النصّ وقارئه. لقد أتبع هشام القروي سبيل العفويّة ليدمرّ الثابت ويفتح الكتابة الروائيّة على مشروع تأسيسيّ يتأثّر بحقول الإبداع الأدبيّ والفنيّ الأخرى ويتعدّد المجالات المعرفيّة في بنية المجتمع الثقافيّة ولا ينمو خارج مدارها. ولم يختر المؤلف شأن عدد من روائيّ الثمانينات أيسر السبل في الكتابة بمواصلة النهج السابق بل تمرد على الموروث والوافد من الشمال دون التخلي عن الروح الإبداعية في كلّ من المرجعين.

وفي «البرنس الذي نسجته لي جدتي بعد موتها» لسمير العيادي تبرز القصة التونسية ببعض عناصرها المتفرّدة، «جدتي ماتت» حدث واحد هو بمثابة الوند يشدّ النصّ القصصيّ إليه وما يرد من تفاصيل لا يخرج عن حيّز هذا الحدث الذي ينقل حادثة باللّغة لعلّها تمّت بالفعل على أرضيّة الواقع.

ولكنّ بدا الحدث عادياً في مفهوم الحياة اليوميّة فإنّ القاصّ ترقّى به عن مراجعه المألوفة إلى أن أصبح تجربة ذاتيّة ينطق بشعور الإنسان بالفقدان حينها يصطدم بالموت والنسيان. كانت الجدة قبل وفاتها وجهاً خافاً في الذاكرة المباشرة ثم تكثّف وجوده بعد الوفاة لأنّه الحضور العميق يمتدّ إلى جذور الطفولة ويخفّف من حدّة العزلة ويشدّ الإنسان إلى الزمن في حركة جارفة. وكأنّ القاصّ يفصل بين الموت والهلاك، فلم يكن هلاك الجدة موتاً له ولها بل إنّ الحزن الذي سكّنه فتح وعيه بالوجود فأبصر العالم يضيّق في حيّز الفاجعة الفرديّة. وبديهيّ أن يكون موت الجدة موتاً فردياً، غير أن الذات الأخرى وإن لم تهلك فهي مدركة لموت الغير، بل إنّ وعيها الحادّ بالموت وإغراقها في الحزن وتفاقم شعورها بالافتقار حولتها من كائن يتلقّى الحياة ويتفاعل معها بسطحيّة إلى موجود يحزن ويزرع الحياة قلقاً نفسياً يسمو بالذات إلى درجة

الموت الفاعل. فتغمر الراوي في الأوّل تفاصيل حياة باهتة كمعمل النسيج الذي يمتلكه والسيارة وظروف العاصمة. ولكنّ الجدة الكامنة في أعماق النفس تستيقظ فجأة عند موتها فيستعيد الراوي عند زيارة المنزل جميع تفاصيل الحياة القديمة في أحضان الجدة. إنّ الجدة قبل موتها غياب في ذات الراوي وهي الحضور بعد وفاتها عندما تبرز الأشياء الدقيقة في غمرة الافتقار وبين جدران البيت الزاخر بالذكريات كوبر الإبل الذي تنام عليه والمصباح و«العفش المبعثر» و«حجارة الجدران المهترئة» والأواني و«حصيرات من السعف المُجفّف» و«جرة مهشّمة» و«أخشاب المنسج» و«العزوياب الحوش».

وهذه الأشياء يستعيد الراوي ذكريات الأحضان القديمة، والبرنس الذي تسلّمه من الجارة. وقد نسجته الجدة قبل أن تلفظ الأنفاس - هو آخر الأشياء وأعمقها تأثيراً في النفس لأنّه يشدّ الحاضر إلى الماضي ويفتح مستقبل حضورها في الغياب. وقد حرص الكاتب على أن تظهر الجدة في مسار الأحداث شبيهة بالطيف قلماً تتكلّم وتضمحلّ باختفائها الكامل جنة الأمومة، فتسقط الأنوثة الصادقة في نسيان مرعب. لقد جرفت المدينة والزوجة والشغل الراوي وحالت دونة والجدة فكان الجاحد إذا تناسى أمومتها وهي التي سهرت على تربيته بعد فقدان الوالدين. «جدتي كانت تعيش وحيدة، وكنت وحيدها»^(٣٧).

إنّ قصّة سمير العيادي نصّ الفاجعة والنسيان والحبّ والغربة تكثّف في حيّز حدث واحد ولم تنصرف إلى غيره وخضعت لأجواء قائمة إذ انتهى المسار القصصيّ بالبرنس يُتذنّر به والحمى والبكاء. ولم يلتجئ المؤلف إلى كشاف الأحداث وتعدّد الشخصيات ورسم الدقائق وأجزائها واستطاع أن يربط الذات بمحيطها الإقليميّ ليفتحها على الفضاء الإنسانيّ غير أنّ وصف الحال المباشر وسجّن القصّة في حدود الذاكرة الفرديّة وتقييد المكان والزمان القصصيّين بدائرة الواقع الظاهر جعلت النصّ يتردّد بين الوصف التقريريّ والسعي إلى خلق فضاء قصصيّ جديد.

إنّ الأدب القصصيّ التونسيّ حافل بالإضافات وعناصر التفرد الإبداعية لانصراف العديد من الكتاب إلى هذا الجنس الأدبيّ لسهولة نشره في بلد تترامم مخطوطاته في شتى حقول الإبداع الأدبيّ والكتابة عامّة. ولعلّ هذا من أهمّ الأسباب لتي جعلت القصّة التونسية تحتلّ مكانة مرموقة في الأدب العربيّ وتقطع أشواطاً في ترسيخ هويّتها الفنيّة والحضاريّة.

إنّ رواية هشام القروي وقصّة سمير العيادي ترفضان معاً الاتّباع وإن اختلفتا في عديد الملامح الفنيّة فيما يتصل ببنية

السرد وتركيب الشخصية وحجم المشاغل والهموم المطروحة . وقد تضيق المسافة الوظيفية الفاصلة بين القصة والرواية في تونس وتتسع بسبب ميل جلّ المبدعين التونسيين إلى تجاوز الثوابت الفنية وافتتاحهم على التراث السردى من فصيح مكتوب وشعبي شفوي وإطلاعهم الشامل على الثقافة الإنسانية . لقد ولّد الحدث الواحد رواية في «ن» تقطع من نظام التعاقب السردى وتبحث بعفوية خلاقة عن قيم فنية جديدة تستنطق الذات الإنسانية والواقع الاجتماعي والحضاري والذاكرة الجماعية كما ولّد الحدث الواحد قصة في «البرنس الذي نسجته لي جدتي بعد موتها» . إلا أن الحدث في العمل الثاني لم يعدم ذاته بأحداث أخرى فظلّ موت الجدة في ذات الراوي شرحاً يشدّ إليه جميع التفاصيل . . وتبدو الكتابة التونسية في مجاليّ القصة والرواية متفرّدة من خلال الأثرين ببعض الصفات، فتشتمل «ن» على كثافة الإيحاء الشعري في عديد المواطن وتختفي بذلك دقائق الأشياء والتفاصيل، ولا تهمل قصة سمير العيادي الأشياء وبعض التفاصيل فيخترق النصّ فضاء النصّ الآخر وتختفت حدود الفصل بين الجنسين، ويستقرّ التجريب في الكتابة الأدبية التونسية مسلكاً أراد به

أصحابه المغامرة فكان التوق في القصة والرواية على حدّ سواء إلى خلق نصّ أدبيّ يستفيد من مختلف الأجناس الأدبية والفنون وينبذ الانغلاق في حدود قنوات تعبيرية موروثة أو مستوردة . ولعلّ هذا الاختيار التجريبي والتطلع إلى أدب النص المفتوح ورفض التقيد بالمدارس الغربية والأجناس المتعارفة هي التي تحول دون التوصل إلى تعريف نهائي لمفهومي الرواية والقصة في الأدب التونسي .

وتتعرّس بل تستحيل صياغة تعريف شامل للرواية التونسية أو القصة بعد استقرار أغلب التجارب الإبداعية، ذلك أن رفض الروائي والقاصّ في تونس لكلّ ما هو مُسبق فنياً يُفسّر لا محالة بالنزوع إلى مقاربة الواقع واستنطاق الذاكرة الجماعية والاستفادة من الشفويّ الموروث في آن . فيلتقي محمود المسعدي والبشير خريّف وعزّ الدين المدني وعبد القادر بن الشيخ ومصطفى الفارسي وهشام القروي ومحمود التونسي وسمير العيادي ورضوان الكوني وأبو بكر العيادي وحسن نصر وغيرهم في درب واحد لتأسيس رواية وقصة تونسيّتين ترفضان اتباع الغير وتتقاربان ضمن أدب سرديّ له عناصره المتميزة في الأدب العربيّ خلال السبعينات والثمانينات من هذا القرن .

القيروان - تونس

المتنزه

علي الطائي

وقت،

كيباض الشاشة في دور العرض
تغلغل فيه وجوه وخطا وثياب

جمع متنزه

لَفَتَاتُ لَا تُمَسِّكُ مَا تَرُغِبُ

ومواعيد بلا ساعات

وعطور تشغلنا كظنون

وهناك متاعب خجلى

لا ترجو حتى مَنْ لَا يَتَعَذَّرُ أَنْ يَتَنَصَّصَتْ

فوضى ملساء تغادرنا

وتضيق دفة التحديق

لَا يُشْبِهُ مَا أَشْهَدُهُ حَالَةَ مَنْ يَتَخَلَّى عَمَّا يَمْلِكُ

لَا يُشْبِهُ حَيْرَةَ مَنْ تَدْعُوهُ امْرَأَةٌ لَا يَعْرِفُهَا

لَا يُشْبِهُ مَا يُغْدِقُهُ حُسْنُ،

بعد ظهيرة صيف في مكتب رحلات جوية -

رَغَبَاتُ لَا يُعْلِنُهَا الزُّوَارُ وَلَا الْمَتْنَزَةُ

تتجاوز في إحياء مسموع

بلل قمصاناً وهواءً مشتركاً

رَغَبَاتُ لَا تُفْصِحُ عَنْ صَمْتٍ وَحْدَهُ

هل هي أَلَا نَلْقَى أَحَدًا

يأخذ منا مَا حَطَمْنَا حَتَّى نَلْقَاهُ

هل هي عِزْلَةٌ مَنْ يَسْتَفْغِي عَنْ حُرَاسٍ؟ -

مطلوب منا أَنْ يَفْضَلَ وَقْتُ

لِلدَّامَةِ مَا يَبْقَى مِنَّا -

هل هذا إقناع

أَمْ أَسَفٌ لَا يَبْدُو أَنَّ الْآهَاتِ تُعِينُ عَلَيْهِ؟ -

قَشَرْنَا الْحَجَرِيَّةَ

لَا أَدْرِي كَيْفَ تَصَادِمُهَا الْمَرَأَةُ وَلَا تَتَحَطَّمُ

تَعَبَ قَشَرْنَا

تَعَبَ عَنْهُ جَمِيعًا نَبَحْتُ فِي صَبْحِ الْيَوْمِ الْتَالِي

شكوى بدواليب ورقاصات

لَا تَخْتَارُ سِوَى صَمْتٍ يَشْمَلُنَا أحياناً

نَجْهَدُ أَنْ نَتَذَكَّرَ فِيهِ الضَّائِعَ مِنَّا -

أَيُظَنُّ بِنَا يَنَائِي

حُبٌّ لَا يُقْضِي

وَمُشَاعٌ لَيْسَ لَنَا

سَاعَةٌ نَغْدُو مِلْكَاً

لِجَمَالٍ لَا يَصْحَبُ مَمْلُوكِيَّةً؟ -

مَا يَدْفَعُنَا أَنْ نَتَرَانِي

حُبٌّ مُتَّكِلٌ،

فهو أغاني ليس لنا فيها آه

تَحْمِلُ عَنَّا مَا نَرُغِبُ أَنْ يَشْغَلَنَا -

كسري الأعزب ذاك المتهاوي كل مساء

يبقى أمرٌ يَدْفَعُنَا أَنْ نَهْجُرَ عَجْزاً طَالاً.



قصة قصيرة

اللوحة

منار فتح الباب

انتفضة لوحة أحشاء الطابور في هيئة أباد معروقة متهدلة.. وقفتُ بحجم الأيادي، وفي الساعات اليدوية التي ترتفع بالصياح من حين لآخر، صممتُ أن أظل أركز في وجوههم.. أتوه.. أحملق.. أختار واحداً.. أياً كان لونه.. سنه.. مظهره.. كي أحفر ملامحه في ذاكرتي حتى أكبر.. كان يسعدني كثيراً أنه لا يعلم أنني قد اخترته، فإذا نظر إلي.. اهتزت سعادة بشرائط ضفيري الحمراء لأنني قد انتقيته، فأطلق جناحيه ليهرب مني، لكنني سجنته بنظراتي.. هو يحسب أنني ارتجف تعباً من وقوف الطابور.. مثله.. فيبتسم ثم أقبض عليه مرة أخرى وهو في غفلة واقعاً تحت أسر ابتسامته وعينييه المستديرتين دون حواجب وبلاهة الانتظار.. سوف أتذكره في أي مكان أصادفه فيه.. سأتعرف على تعاريج كفه البيضاء المستديرة.. وأصابعه الرفيعة كالخطوط، وساعته المتوقفة وجسده المنبجج من كثرة الانتظار.. نعم.. في أي مكان.. فكثيراً ما تنتقل أنا وأمّي بين الجمعيات.. وقد يتذكرني إذا ظلت تلك الأقواس في الطرقات أقواساً متعبة.. وتلاً مطوية وحفرأ صغيرة نتوه فيها محاولين اختراقها.. لكننا كنا نمر دائماً من تحتها.. فيهتز الريش الصناعي لفساتين الفراء خلف الواجهات الزجاجية..

كنت في طفولتي أصمم تصميماً عنيداً أحمق على أن أظل أحملق في صفوف الكادحين وهم واقفون في بؤس طابوراً على إحدى الجمعيات^(١). ويبدو أنني وقفت كثيراً مع أمي، فقد تجمّد العرق على وجهي فصرت أشبهها في وجنتيها المنكسرتين في استمرار وهدوء..

في «الكوربة»^(٢).. برز طابور البشر خارجاً من الجمعية الكبيرة.. كان يسير ويترنح.. ثم يدخل في شرنقته.. ويعاود الخروج والسير.. تحفه مناديل الخادومات البيضاء.. أرجلهم الخشبية - الملساء.. أغطية رؤوسهن الملونة كذيول الديوك - وملامحن الباهتة.. كانت الحدود استدارات من أسفل خصورهن كجدران القلاع القديمة.. وقطع الرقعة الخشبية الطفولية غير المكتملة.

سقطت واحدة.. انهارت الأخريات.. ظل الطابور قضيباً حديدياً يرفع أجسادهم كمقطعات الأخشاب المنسحقة تحت عجلات القطار.. صارت الأعناق شفاها ممطوطة.. والوجنات كرات حمراء تُنزع في كواليس المخازن الخلفية الخشبية.. اختفت الشوارب.. تعالت الرؤوس.. برزت الوجوه خلف كل رأس تشيح عن جدران المبنى القميء المهيب وهي تتآكل؛ وتضيق كقمع المعدة.

هبطت .. لم أفك رابطة عنقي .. اخترت وجهاً بائساً ..
أشيب الشعر .. يحمل ظل أسرة تسكن هذه الشوارع ذات
الأسفلت اللامع .. أم عجوز وثلاثة أولاد وفتاة .. بل ثلاث
فتيات وطفل شقي أشقر الشعر ضعيف الساقين يختطف كفّ
والده عند عودته كل يوم .

التفت إليّ .. كان مدير الجمعية قد بدأ يسلم أكياس
الدجاج المثلجة الصغيرة .. وجددتني أخفي خلف أحد
الأعمدة .. صاح الطابور .. هداً ثم صدأ .. التحت
أجساد البشر .. تهاوت قشوراً وغباراً .. انتشر زغب أبيض .
حين خرجت كان فم الرجل قد اصفرّ لونه ..
تجمّد .. برز للأمام في اعوجاج سفلي .. وتحول هو إلى
لوح رقيق .. ركضت ألّهت وراء أمي .. انفضّ الزحام ككل
يوم .. بدت المنازل المجاورة أقفاصاً قصيرة ضيقة .. وعليّ
أن ألحق بها قبل أن أخفي عن بصرها في الشقوق المتسربة
من خلال شبكة المشتريات التي ناءت تحت يديها بثقلها
وهي تحملها المسافات الطويلة ..

مرت الحافلة .. بدت كالرفّ .. لم نصل إليها .. كانت
الوحيدة .. لم ألتفت .
كان شعار مدرستي للراهبات يتلألأ بينما تلاحقنا
ضحكات الخادومات الماجنة وهن يحكين كيف أغرين
الموظفين قبل أن يتزاحمن ويضربن الأخريات .
«سيدتي أجمل من سيدتك .. أكرم منها .. ترسل لأهلي
في القرية كل شهر .. أليست إذن أولى منها؟»
مرت فجأة سيارة مدرستي كالعلبة .. مسرعة تكاد تلقى
بالصغيرات .. كانت قد عبّجت بالصباح والضحكات
والضفائر الصفراء .. لمحت الرؤوس وقد ضاقت كثيراً من
الأعلى واتسعت عند الفكوك واتخذت لونا برتقالياً .. زدت
من خطواتي وأنا أشيح بعيني عن اللافتة البيضاء لاسم
المدرسة بالانجليزية خشية أن تراني .. كانت تخيفني ..
بؤرة غائرة في لون السيارة المخضوضر كالطحالب
الشرسة ..
نسني الوجوه المختار .. لم يتكرر مرة أخرى .. التأم في

خطوط العرق الذي سال من يد أمي .. حزت .. عاودت
اللعبة والطيران ..

تعدد وجهي في لوحة جنازة الزعيم .. في السادسة
والنصف من عمري .. بصفائر سداسية التشكيل وبطن
صغيرة تبرز نحو الأمام في دهشة .. والساعة تدق معلنة
اقتراب العشية .. البيانو صامت في منزل الأنسة ماري ..
منزلق الأقدام .. صارم القشرة .. بدا أكثر سواداً .. بيانو
الأجنبيات دائماً أنيق هادئ قصير الأصابع خجول .. ماري
معلمة أمي ونجلاء قبل أن يجهض حلم أمي في أن تستكمل
دراسبتها بالكونسرفتوار .. يا له من اسم طويل .. أجنبي
معقد .. نجلاء كانت أول المهاجرين منا نحو مصر الجديدة
بعيداً .. في غروب الشمس كانت تسير .. قيل لي نحو
مدرستها (سانت ماري) في شبرا .. ربما لحقت بنا إلى
منزل الأنسة ماري الرقيقة الطويلة ..

خيل لي أن ثمة زوجاً عجوزاً أو أماً في المنزل .. لكن
كنا نحن .. أشباحنا .. وماري العجوز .. لا أحد ..
البيانو .. والباب الزجاجي الكثيب الذي يلوح الناس من
خلاله كالأطياف ليتدافعوا عنوة إلى الشقة .. أشحت بوجهي
عن أنف ماري المستطيل كقبة غابت في الضباب .. كان
سر الفاجعة .. وحضورنا المفاجيء لا أدري كيف .. خيم
صمت .. ترحيب مريب .. توجهنا للشرفة مباشرة ..
لصخب المخيف الذي التأم في صيحة واحدة .. تصاعدت
من أمواج خشبية غريبة .. الأنفاه حريق .. أهم موتى
استيقظوا في فرحة البكاء .. متى جاءوا .. وكيف جاءوا
قبل وصولي ؟

أمسكت بأعلى جبتي من الطرفين وحبست دموعاً لم
أفهمها .. «الوداع يا جمال يا حبيب الملايين» .. بدت لي
الأجساد تحتضن بعضها .. ولكن ما هذا الصندوق البعيد ..
مهد وليد يكاد يرتفع للسماء .. جمال هو ابنهم .. وهو غير
موجود بينهم .. لهذا يكون .. أهو لحن جميل من الألحان
الشعبية .. كيف حفظته ملايين الرؤوس المتخبطة في
الأسفل .. لم يأتوا لمدرستي بالأمس كي يطلبوا منا
حفظه .. لم تشر إلى «السير»^(٣) بذلك . شهدت لي بالذاكرة

القوية .. لكنها لا تعلم أنني لا أجد الغناء .. إذ أتسلل بين الصفوف في ذلك القبو الرواق المزين بالورود والصلبان . يشبه المعبد .. تضم الفتيات الأكف الصغيرة الرفيعة . ترتل .. أفتح فمي وأغلقه ..

أمي تخرجني ، وأنا ما زلت بزي المدرسة . وحيثي ملقاة بعيداً .. لم أستطع قلبها .. الشرفة منزلي .. لم الوداع .. بغناء لا أدريه .. وهي تشد على يدي أيضاً .. ترى لم جئت إلى هنا .. لسوف تصعد الرؤوس الباكية وحدها نحوى تتسلق الشرفة .. وأغرق في دموعهم دون أن أراقب سير الصندوق المغلف بالعلم .. يترنح كقارب وسط الأمواج .. تثبت بحديد الشرفة في ذهول .. إنها طوابير أخرى .. ليست كطوابير كل يوم .. نمل كبير عاجز عن الطيران ..

سقطت دمة .. كقطرة مطر في ذلك الجو الجاف .. نظرت فوق .. لم أجد أحداً .. كانت عيناى مرأتين لوجوه تتشابه .. تشابه بالنحيب .. لم أتحرك .. ظلت قدمي مفلطحة سميكة تعوق تبدل طعم الدموع .. كانت ذات طعم طيني عسلي كلون هذا البحر السائل أسفلنا .

انضمت الجموع في هيئة أهرامات صغيرة .. لم تعرف ماري .. اختفت خلف منديلها المتهدل .. وتلون الكون بلون الدماء الوردية الأولى التي تهبط في جوف الدموع حين تجف .

يطاردون بعضهم بعضاً لهُائاً وراء الصندوق .. اتجاهاتهم متضاربة مجهولة مخيفة .. يهربون .. اجتمعوا فجأة .. تضج الشوارع بالحصار .. تسقط كفي من كف أمي .. أختفي في ظلام حناجرهم .. خيل إليّ أن أمي تتأملني لكن عباءة الموت السوداء كانت تسرب من بين الأبواق النحاسية فوق الجماهير حين يختفي الصندوق والنجمتان .. يضيق جنفاى .. تضيق الطرق وجبهات الرمال .. عقارب الساعات تنقلب .. عيناه اللامعتان أبي .. وجهه ينخفض بالشجن .. تُحَنطُ ابتسامة جمال وكفه الكبير وهو يلوح لي .. هذا الحديد .. هذا الحديد .. سجدت .. لَوَحْتُ للصندوق .. لعله يأتي إليّ .. كيف استلقي جسد

بداخله .. ترى ما الملامح .. هل يشعر بنا؟ .. لعله يستطيع أن يرى من بالشرفات .. لكنه ابتعد .. في نعش طائر بارز هو شرفتنا .. سور الشرفة يتساقط .. الوجه يتساقط .. لوحات للأفواه المفتوحة بالصراخ .. ضاعت ملامح الوجوه والاسمرار أمواج متقلصة من عويل النساء واهتزازات الرؤوس .. كفى .. تكاثرت الخطوط في كفي وتفرعت .. صارت أسلاكاً .. غناؤهم خيام قبلية .. أعناقهم تنحل .. أكتافهم .. كل يموج وحده .. من هذا .. من هم .. هذا هوهم .. سأكبر يوماً .. ثم يختفي كل شيء .. قبل أن تتعالى العمارات كثيراً وتتكاثر اللافئات .. ظلوا يسرون بأيادي بعضهم بعضاً .. تتعارك الأيدي فوق بعض .. ينحنون .. ينحنون .. شاحبين كالموتى .. اختفت أرجلهم .. صاروا رؤوساً .. غيبوبة .. صاروا بحراً .. سحابة صفراء منسية .. موجة .. وجهاً واحداً كبيراً أنفه شرفتنا .. صرخاته بذور التصدع في وجه أمي .. فمه الأخرس كنت أنا .. عيناه كل لون يتلون في أيام مصر في الداخل .. في الخارج المخيف .. أول مرة .. مصر .. أبي .. هو أنت .. في كل مغرب بعد أن تعود من عمك المرهق وأسمع حفيف كفيك وهما تلامسان ضفائري .. كنت بين هذه الجموع دون أن تراني .. ولم أرك .. لهذا أحبيتك .. ثمة حصار ما .. والمرأة الكبيرة بين عيني كانت تتصدع .

استدارت طبلية المنزل الوحيدة كالرغيف .. يسير فيها النمل جنازات بين شقوقها .. يحملون ضحاياها .. الفراغات فاكهة ماتت بعد التهامها .. أرجل الطبلية باكية قصيرة كطفل رضيع لا يقوى على احتمال أكثر من ذراعين .. لا أدري إن كانت جدتي أم أبي شهدت صناعتها قبل أن ترحل عنا غاضبة مع حفيدها الابن .. حاولت كثيراً أن استكشف إن كنت أشبهها كما يقولون لكني فشلت .. فقط ظللت سعيدة أنها لم ترني اللاعب النمل كي تسألني ماذا أفعل .. جدتي .. أم أمي .. عرفتها صورة .. شابة شقراء الشعر خضراء العينين .. جميلة .. دافئة الوجه .. عادت أختي اليوم مترنحة من حمى أصابتها لديها في حلوان .. يقولون زوجها الشرکسي أناني لا أدري .. يسير

يسبح . . لا يستقبلنا لديه . . كيف بقيت أختي هناك . . ثم أصابتها حمى تدليل جدتها وناموس الملاريا . . لا أدري أين اختفى أخي فوق دراجته قبل أن يرمي ملايسه مبعثرة . . ها هي أختي تعود في تاكسي عملاق وسط أمي وأبي . . نجلاء مريضة . . وقفت أقرب المشهد خارج البيت . . هل هو منزلنا هذا الذي تأتي إليه مغلفة قادمة من بعيد . . الكرات البيضاء البارزة من السور المنخفض السماوي همست لي بذلك . . رائحتها عرق ودرجات .

عادت نجلاء . . ومعها كتب الثانوية العامة . . هذا إذن هو الصيف المنذر بخطر ما . . فمها أزرق اللون . . تضخم وجهها . . كان حزيناً . . ربما لأنها عادت فجأة . . لم أتحمس جبهتها . . ركضت بأرجل عارية . . انهمر رذاذ غاضب من فم أبي لم أفهم معناه . .
- أختك عندها حمى . .

كانت أنفاسه تهدج . . في وقت الغداء كنا . . حيث تتسع الطبلية بحجم المنزل ثم تنكمش حين تمتلئ بكتب تحضير الدكتوراه .

ظللت صامته وقت الغداء . . كنت قد تركت ألباني ، ووقفت في المطبخ الغامق اللون . . بلاطه داكن . . صار الجو مكفهاً . . على الرغم من أن «ركس»^(٤) ظل مبتسماً فاتحاً فمه لتلقي جلود الدجاج ، جالساً في مواجهة القط الليلي صديق أختي . . كل يمد ذراعيه نحو الآخر في تماثل وتحفز .

قفز «زغلول»^(٥) من بين ذراعي نجلاء الساختين نحو

الشباك . . ظلت هادئة . . لا تكلمني . . الجميع هادئون . . ما دمت بعيداً أحصي تكرر وجوه أصدقائي القليلين . . وتجدد الوجوه الكبيرة التي ترتاد القصر المجاور ، فيستقبلها (أنور) بعد اعتذاره عن اللعب معنا ككل يوم . . ويتعد الحراس في ابتسامات بلهاء يحرسون السيارات السوداء التي قد تحمل أعلاماً صغيرة في بعض الأحيان . .

ثمة حصار ما . . تهمة ما . . حين انتزعنا قشرة الشظف المشاغل وهاجر أبي طبليته . . أمسكني ورحلنا . . ودعنا الدخان في المطار وستة أشباح جاءوا من بين عشرات المعارف . .

لا أدري ماذا ارتديت يومها في مطار الجزائر، لكنني جلست . . حقيبة تضاف إلى حقائبنا الصغيرة . . أخفي عينين . دقيقتين لم يمض وقت طويل على تكونهما . . جلس أبي في صمت حزين يتأمل . . اقتحمت أمي غياهب العاصمة الجميلة للبحث عن عمل . . يسعدني عندئذ أنها طويلة القامة . . ولكن . . فقدت صوتي وضاعت حروف الوداع في جنازة الزعيم . . أحرقنا مراكبنا .

القاهرة

-
- (١) الجمعيات: المقصود بها الجمعيات التعاونية المخصصة لبيع المواد الغذائية المدعومة أسعارها من الدولة .
(٢) الكورية: حي سكني في مصر الجديدة إحدى ضواحي القاهرة .
(٣) السير: La sœur الأخت والمقصود المدرسة الراهبة .
(٤) (٥) ركس: اسم كلب في الدار، و«زغلول» اسم قط .

قضايا مثارة حول المازني وأدبه

بشير الهاشمي

وفاته أو تنساق وراء تلميح عابر حول ظاهرة أو دلالة أدبية لها صلة بالمازني، مثل السخرية والفكاهة والطرفة أو المواقف الصحفية المخرجة، وغيرها من هذا القبيل، والتي لا تحسب بالضرورة في سياق العمل الدراسي الجاد والبحث الاستقصائي الموضوعي في موازينه ومقاييساته المتعارف عليها.

ولا أقصد بهذا المعنى، انه لا توجد دراسات وأبحاث جادة ورصينة تناولت المازني أو جوانب من أدبه وشخصيته، وإنما هي قليلة ومحدودة جداً، ولا تعطي الرجل حقه في التوسع الدراسي المسهب والتعمق العميق والبعيد المدى في تحليل إنتاجه

ومما يلفت النظر من ناحية أخرى، أن معظم مؤلفاته وآثاره لم يجر إعادة طباعتها مرة أخرى مثل ما نرى ذلك عند مؤلفين عرب آخرين كطه حسين والعقاد، ولم تبادر أية جهة أو هيئة إلى جمع شتات إنتاجه الموزّع والغزير، المنشور في مختلف الصحف والمجلات، وعلى أهمية هذا الانتاج وضرورة إعادة ترتيبه وتبويبه ونشره - وثائقياً على الأقل - للاستفادة به . . ولا أدري لمن أتوجه بمثل هذا التساؤل؟

وأعود إلى تلك الكتابات النقدية التي كتبت حوله فأقول:

نقف عند الكاتب والأديب العربي ابراهيم عبد القادر المازني، إزاء اشكالية حقيقية من إشكاليات الدراسة والنقد الأدبي المعاصر، تتكشف عن مظهر من مظاهر المحدودية والقصور، في سياق العديد من الكتابات والمتابعات الدراسية التي كتبت حوله أو تناولت جوانب من إنتاجاته وآثاره الأدبية والفكرية.

فمن الملاحظ بحق أن المازني لم ينل حظّه الوافر والموسع من البحث والاستقصاء الدراسي، سواء فيما يتصل بسيرة حياته على مختلف مراحلها، أو بتقييم أدبه وإنتاجه الفكري، ورصد موقعه واستشراف دوره الريادي في مسار الحركة الأدبية الحديثة في وطننا العربي .

ولكي نتفهم ذلك تماماً، فيكفي أن نلقي بنظرة خاطفة على عمل بيبليوغرافي صادر حوله، لنستوضح أن عدد الكتب التي ألفت وكتبت عنه، لا تتجاوز السبعة، ولعل الكتاب السابع قد بقي مخطوطاً حتى فترة قريبة^(١). وإذا ما استثنينا مجموعة من الكتابات المتفرقة والموزعة بين ثلثي الكتاب السابع قد بقي مخطوطاً حتى فترة قريبة^(٢). وإذا المقالات المبنوثة داخل أضايا الصحف والمجلات، وهذه الكتابات الأخيرة في الأكثر، تأتي صياغاتها على منحنى استعراضي مسطح ومبتسر، وتتصل بمناسبة ما، مثل ذكرى

لعل الرجل كان مظلوماً ووقع عليه الإجحاف في بعض من المواقف النقدية المتسمة بالتعسف واستصدار الأحكام الإجرائية النهائية والحاسمة، والتي تأتي أشبه بالأحكام القضائية، وليس التقييم الدراسي والنقدي القابل عادة للمراجعة وإعادة النظر وتقليب الرأي والفكر.

وكان مظلوماً أيضاً من بعض أصدقائه ومعاصريه من الأدباء والكتاب والصحفيين، والحقيقة أن الكثير من الجوانب البالغة الأهمية والحساسة في حياته، لم تعالج بعد ولم تستوضح أبعادها وزواياها الخفية والدقيقة، وبإستثناء كتاب واحد اعتبره من الناحية الوثائقية على الأكثر من أهم ما كتب من المازني ولما يتضمنه من أفكار دراسية سبقة حول المازني وعلى سياق تجميعي واستعراض عام وهو كتاب (أدب المازني)^(٢) وبالرغم من أنه يلامس الكثير من الجوانب لمساً خفيفاً وعابراً فقد أحسنت الدكتور - نعمات أحمد فؤاد - في كتابته، وإننا لا نكاد نجد كتاباً آخر جامعاً لهذه الجوانب ومتصدياً لها بالدراسة والمتابعة الشمولية، حتى كتاب الدكتور محمد مندور الصغير حول - إبراهيم المازني - جاء مقتضباً ومختصراً ومحدوداً، ولا يشبع نهم الدارس لأدب هذا الكاتب الكبير^(٣).

وإذا كانت الخلافات والخصومات الحادة والعنيفة بين الأدبيين إبراهيم المازني وعبدالرحمن شكري قد برزت في مجمل معالمها، وتوضحت دوافعها ومسبباتها التي نشرت على الناس وبدت جليلة أمامهم ومنها ما أوضحه المازني بنفسه وبروحه الإنسانية الشفافة، فإن العلاقة بين المازني من ناحية والأديب عباس العقاد من ناحية أخرى ظلت غير واضحة، وبإستثناء ما نعرفه من أنه كانت تربطهما مع بداية دخولهما إلى حلبة الكتابة والنشر، صداقة حميمة وتعاون مشترك، ثم حصل بينهما ما أوجب الاختلاف والتباعد، فإننا بشكل أساسي لا نعرف مدى المؤثر الذي أحدثه ذلك التصدع بينهما، في نفسية المازني، ولا حجم الدور الذي لعبه العقاد في حياة المازني بداية ونهاية، وأيضاً المنعكس الايجابي والسلبي لهذا المؤثر، ولم تحاول أي دراسة معالجة هذه الجوانب.

ولا أريد هنا أن أحمل العقاد مسؤولية نهاية المازني، وما

اتسم به في آخر حياته من مواقف فكرية سلبية تجاه الحياة الأدبية، وفي معترك الصراع الفكري الذي كان المازني أحد فرسانه الكبار، ولكن الذي أقصده أن العقاد بمقاييس قيمته ومكانته الأدبية والفكرية، يمثل بالضرورة وضعاً مؤثراً على المازني بشكل مباشر، وله دوره وبصماته الفاعلة والمنعكسة على حياته وعلى متجهات مساره الفكري وما اتخذته من مواقف.

ومن الغريب أن ينتبه إلى مثل هذا الجانب المؤثر من العقاد على المازني، وأن يحاول توضيح بعض دلالاته، كاتب صحفي غير معروف على الساحة الأدبية والصحفية، فيعطي لمثل هذه المسألة تدوينات عابرة سوف يجري الإشارة إليها في سياق هذه المتابعة الدراسية.

وإذا كان المازني مظلوماً في بعض المواقف النقدية وفي محدودية المعالجات الدراسية، التي كتبت عن أدبه، فالحقيقة الأخرى أن المازني قد ظلم نفسه أيضاً وأساء إليها وأضر أحياناً بسمعته ومكانته الأدبية، تلك هي قضية السرقات الأدبية المحسوبة عليه، والتي تظل ملتصقة به بالرغم من المكانة الأدبية العالية والتميزة التي يحتلها في أدبنا المعاصر، وبالرغم من المبررات المتصلة بها، فمن الصعب على الدارس أن يتجاهل ذلك المؤثر السلبي الذي أحدثه المازني وجنى به على نفسه، وعلى الآخرين، وهي قضية أخرى لم تعالج بعد هي الأخرى.

وقد يكون من المفيد بداية، الحديث عن ظلم الآخرين له، وجنائتهم عليه في مواقف وأحكام نقدية محسوبة عليهم، قبل أن نتقل بالحديث عن ظلم نفسه لنفسه.

بتاريخ ١٩٥٤/٢/٧ م ظهرت مقالة نقدية مطولة في صحيفة (المصري) في الصفحة الأدبية الأخيرة بعنوان (الهارب من الحياة) وهي بقلم الدكتور عبد العظيم أنيس، والذي عرفنا فيما بعد أنه عالم رياضيات وقد اقتحم ميدان الكتابة الأدبية والنقدية واشترك مع زميل له في القيام والإسهام بمسح نقدي عريض لإنتاج عدد من كبار الأدباء والكتاب العرب، وتحت شعار الدعوة والتبشير بمنظور جديد في النقد، وأقداً سنة ١٩٥٥ م على جمع انتاجهم معاً

وإصداره في كتاب واحد مشترك بعنوان (في الثقافة المصرية) وكان من ضمن المواد المنشورة فيه مقال - الهارب من الحياة - المشار إليه سابقاً، وهو ما يعيننا هنا لاتصاله المباشر بكتابنا المازني وأدبه.

ومن المفترض أن هذه المقالة، وبحسب التخصيص الظاهر والمسجل على غلاف الكتاب وفي صفحته الأولى، تفيد بأنها دراسة في - أدب المازني - بصفة شمولية وعامة غير أن صاحب المقالة يسارع إلى وضعنا أمام حكم ثابت ومسبق يقول فيه... (..). إن المازني نسيج فريد من الكتاب المصريين المشهورين، لأن معظم الآخرين كطه حسين والحكيم، قد تطور أدبهم مع الزمن، وتميزوا في مراحل زمنية مختلفة، بسميزات متباينة غير متسقة، فلا يسهل أن نفهم أدبهم، إلا في ضوء فهم متطور لمراحل حياتهم، أما المازني فقد كان مخلصاً طول حياته لفلسفة واحدة يتكامل فيها كل إنتاجه الأدبي من شعر ومقالة وقصة، هذه الفلسفة هي الهرب من الحياة، ونحن نستطيع أن نلقي الكثير من الضوء على هذا الكلام بأمثلة مختلفة من شعر المازني ونثره. ولكني لا أعرف مثلاً أوضح ولا أسطع من قصته المشهورة - إبراهيم الكاتب^(٤).

وأول ما يتبادر إلينا هو الإخلال الموضوعي بتلك الإشارة المبدئية المثبتة في أول الكتاب، والتي تفيد - كما أوضحت - أننا أمام دراسة عامة لأدب المازني فنكتشف أن الدراسة تقتصر وتدور حول رواية - إبراهيم الكاتب - للمازني، وأن الناقد قد جعل منطلق الدراسة هذه حول الرواية إلى حكم شمولي وتقييم نقدي كامل لأدب المازني ووضع القارئ مسبقاً تحت طائلة قرار نهائي حتى قبل أن يبادر إلى إيراد أية حيثيات دراسية ونقدية محللة ومعللة وشارحة لوجهة نظره، بل إن اندفاعه وحماسه - كما نلاحظ - لرأيه قد حدا به إلى وضع العنوان كدلالة لذلك الرأي، وسعى بعد ذلك إلى صياغة المقالة في سياق الأحكام النقدية - ليس الجاهزة فحسب - وإنما مما يوضع تحت معيار الرأي الذي لا يختلف عليه اثنان، وبالتالي يتوجب على القارئ، أن يقتنع - هكذا - وبحسب رأي الناقد أن فلسفة المازني هي الهروب من الحياة!

وكان في إمكان الناقد - بشيء من التجاوز - أن يكون أقرب إلى التقييم الموضوعي والدراسي، لو اقتصر حكمه المسبق هذا، على تلك الرواية التي أشار إليها ولم يعطه صفة التعميم المطلق والحاسم على كل آثار المازني، وليقفل عليه داخل تلك الخانة تحت تسمية النقد المنهجي.

ولعل من الطريف هنا أن نشير أولاً إلى ما كان بين المازني والفلسفة من نفور وجفاء، وقد أشار إليه هو نفسه في الكثير من كتاباته وأشار إليه أيضاً بعض الكتاب الآخرين^(٥) فأية سخرية أن تلصق به مثل هذه الفلسفة، وثانياً لأن مثل هذا الحكم المسبق والمطلق يأتي أشبه بالصاق التهمة تخميناً وترجيحاً، بدون أسانيد ثابتة ومبينة بالأدلة والقرائن.

ولعل الدلالة الموضوعية الأقرب إلى الصحة والموضوعية تشير إلى أن أدب المازني في أوسع تفاصيله وأخص خصائصه هو بمثابة النقيض من فلسفة الهروب من الحياة، بل هو يقتحمها أحياناً، وفي أحيان أخرى يدورها ويتحايل عليها، بأسلوبه الخاص ونظراته الزئبقية، أسلوب السخرية والاستخفاف بالحياة وعدم الاكتراث بها، والتلاعب عليها بالتناغم اللفظي المندرج بأحاسيس بالغة العمق والشفافية وتصورات فنية إبداعية، تأتي أحياناً على هيئة مقالة قصصية، وأحياناً قصة قائمة بذاتها وبخطيات الكتابة القصصية المتعارف عليها في وقت المازني، وفي مواقع أخرى تأتي أشبه بالسرد الذاتي لواقعة معينة.

ولا يمكن لمثل هذه المعاني في جملتها وفي مطلق أبعادها ومحور مدارها الحقيقي والأصيل، أن تمثل هروباً من الحياة، بمقدار ما تعني اتخاذ موقف منها وفارق كبير بين من يهرب، ومن يكون له موقف، مهما كان هذا الموقف وبما تكون له من جوانب سلبية ذاتية، ولكنه موقف غير هروبي، وإنما هو موقف يقوله المازني بخصوصيته الفنية وبأدواته الابتكارية التي يحركها في حالات كثيرة بمزاجية فنية مفرطة، ذلك أن المازني كاتب فنان بالدرجة الأولى، يتميز بنظرة دقيقة الحساسية وبمؤثرات ذاتية يدور حولها، ويستلهم منها ويترصدها ويصنع منها قوالبه ومكوناته

القصصية، حتى يمكنك أن تقول إن معظم كتابات المازني - القصصية أو ذات المتجه القصصي - يستنبطها من تجاربه الخاصة، ومن الممكن أن تكون كتابات المازني متمحورة حول ذاته وبإيقاعات متناغمة ومتباينة مع مختلف المعالم والرؤى الأخرى، التي يفعل بها ويتفاعل معها، وقد تساهم مجموعة من العوامل الشخصية والحياتية في تضخيم هذا المؤثر الذاتي عند المازني، فيتعايش معه بقلمه وفكره وإحساسه وداخل تيار مضخم الإحساس بأنه - ذاتياً - مرتكز العالم، وأن العالم كله يصب في ذاته، وتلك هي نرجسية الفنان وهي قضية أخرى كما يمكن أن يقال ومن الممكن أن تعالج في إطار التحليل النفسي للمازني وأدبه، وقد أعطى جورج طرابيشي لبعض هذه الجوانب النفسية عناية دقيقة ومركزة في دراسة له حول المازني اعتبرها من أهم الكتابات التي كتبت - تحليلياً - عنه^(٦).

ومن الجدير بالملاحظة - وهو ما يدهش بحق - أن المازني كان من أسبق الأدباء العرب المعاصرين الذين تحدثوا كثيراً عن الخاصية الاجتماعية للأدب، وعن الدور الذي يساهم به في خدمة الحياة هكذا بأوضح العبارة، وكان من ضمن ذلك ما تحدث به في محاضرة له ألقاها في بغداد أثناء زيارة له في أواخر سنة ١٩٤٤، وكانت بعنوان (غاية الأدب) نأخذ منها المقتطفات التالية:

(.. كل ما أعرفه أن الأدب فرع من شجرة الحياة فما يستطيع المرء أن يتصور شيئاً خارج الحياة، أو منقطع الصلة بها، أو غير جار مجراها على سنتها، فإذا كانت للأدب غاية، فهي لا بد أن تكون لغايتها).

(.. إن سعة الحياة تأبى الوقوف أو النكوص وقانونها الصارم يقضي بأن يظل تيارها جارياً، لا يصدده شيء، فإذا عوقه معوق في موضع مال عنه ودار حوله وذهب ينحدر في مجرى آخر.. وهكذا إلى الأبد..).

ويمضي المازني في محاضراته إلى تركيز محدد حول وظيفة الأدب والأديب، داخل المجتمع فيقول:

(.. إن الأديب لا يستطيع أن يعيش بمعزل عن زمنه، وأن وظيفته الأولى أن يكون هو اللسان المعبر عن الحياة،

ولن يتأتى له ذلك إلا إذا كان يحيا هذه الحياة بعقله وقلبه، والأديب في الواقع مرآة تنعكس في صقالها صورة الحياة، فهو يرى زمنه، ولا جناح عليه إذا هو ذهب مذهباً ما في باب السياسة والاجتماع..)^(٧).

ولا أرى أنه من الانصاف في الرأي والتقييم أن يوضع مثل هذا الكاتب تحت تقنين نقدي مغلق وبواجهة تفيد بأن خطوط إنتاجه كلها تتجمع عند فلسفة الهروب من الحياة، ذلك أن حيثيات هذا الأدب هي على النقيض من ذلك واعتقد أن الصور القصصية التي كتبها ونشرها في كتبه مثل - خيوط العنكبوت وفي الطريق، وصندوق الدنيا لا تعبر في واقع مراميها عن ذلك المتجه الفلسفي ولا تتناسب معه.

وقد تكون ثمة جوانب سلبية في نطاق المعالجة والعرض الفني لم يكن في مثل وضعية المازني ومرحلته أن يتعداها، وقد تكون هناك نزعات تشاؤمية وموحيات عدمية و (ألا جدوى من الحياة) انزلق إليها المازني تحت مؤثرات ذاتية خاصة، وبالتالي تأخذ مظهر السخرية والاستخفاف بالحياة، ولكنها لا تنتهي في معظمها عند دلالات الهروب من الحياة، بل إننا نجده حتى في أقاصيصه التي يتحدث فيها عن شظف عيشه ومرارة معاناته، وحتى في بعض المواقف القصصية التي يوحى إلى قارئه فيها بأنه بطلها وأنها أحداث ووقائع خاصة به، مثل ما أورده في كتابيه - من النافذة - و - عود على بدء - نجد من الواضح تعلقه بالحياة حتى في حلمه المزيف والمجنح، ونستشف شعوره بالمرارة لأنه لم ينل طيب العيش ورغده، فأداة التعويض عنده هنا، هي تلك السخرية المبطنة وذلك الاستخفاف الذكي والحاد من الحياة، وهو كما قلت سابقاً يحسب عليه كموقف، ولا يمكن لمثل هذا الموقف أن ينبىء عن فلسفة الهروب من الحياة، بأكثر مما يشير إلى تعمق الكاتب في فهم الحياة واتخاذها موقفاً منها.

ولست معنياً هنا بالرد على ذلك النقد الذي انتهت زوابعه وتلاشت ريحه، ولم يبق منه غير ذكرى تذكر عند الإشارة إلى استغلال النقد كظاهرة من ظواهر الظلم والعسف الثقافي - إن صح التعبير - من جانب ناقد - كما يقول عنه أحد الكتاب العرب (.. ظهر ليلقي أحكامه على أدباء

العصر ثم اختفى وطلق الأدب والنقد، وكأن الأدب والنقد تسلية يمكن أن تزجى بعض الوقت، وليست وجوداً كاملاً ومعاناة دائمة لا تغني^(٨).

ولا أريد أن أطيل كثيراً حول هذا الموقف النقدي بأكثر من الاعتبار به كنوع من ذلك الظلم الذي أصاب المازني ولحق أدبه - والذي يتوجب اليوم وضعه في موضعه . وقد انتهى ذلك الناقد . . وبقي المازني، وقد يكون من العزاء للمازني، أن ما كتبه ذلك الناقد هو بحق كما يقول - فاروق خورشيد -

(. . . كلام أغفله من يشتغلون بالأدب ويكرسون له حياتهم، عزاء له أن الأستاذ أنيس واحد من دنيا أخرى غير دنيا الأدب، وأنه ترك هذه الدنيا إلى دنيا السياسة أو الرياضة، وإن كلمات المازني نفسه، مازالت في هذا الجيل هي كلمات الأدب . . . وانه واحد من جيل عانى كل آلام عصره ولم يهرب منها، وإنما واجهها بكل الصدق والصراحة والسخرية)^(٩).

وهناك جناية أخرى أصابت المازني ظلماً بتعبيراتها السطحية والتقليدية، وهي لا تتم عن عمق ورسوخ في فهم الأبعاد والدلالات بموضوعيتها ومؤثرها المترابط معها، فعلى سبيل المثال كان المازني من أسبق الأدباء والكتاب العرب المعاصرين في الكتابة عن الوعي القومي العربي وفي محاولة تحليل مواصفات - القومية العربية - وحمية الانتماء إليها وضرورة الدعوة إليها وقد كتب في هذا الشأن مجموعة من المقالات فيأتي دارس معاصر ليضع مثل هذه المقالات وبما فيها من معايير ودلالات في خانة الطرافة، أو الشيء الطريف - هكذا - في أدب المازني فيقول:

(. . . ولعل من الطريف أنه كان من السابقين إلى الإيمان بفكرة جامعة الدول العربية . . الخ)^(١٠). فهذا الدارس والباحث لا يرى في مثل هذه المسألة غير جانب الطرافة - النادرة - وفي سياق وصف الأسلوب الساخر والخفيف عند المازني بحسب قوله .

غير أن الواقع الموضوعي للمسألة ليس كذلك، فالمازني الذي أخذ يتحسس عن قرب وبوعي يقظ ومبكر هبوب رياح

المأساة الفلسطينية واغتصاب الأرض العربية تنبّه إلى أن التكاثر العربي المسؤول والتلاحم القومي الجاد كفيل بأن يصنع قوة في وجه الأطماع الصهيونية (. . . ذلك أن مليون فلسطيني إذا أضيف إليه مليون الشام وملايين مصر والعراق مثلاً يصبحون شيئاً له بأس يتقى) ذلك هو رأي المازني في ذلك الوقت من سنة ١٩٣٥ م وهكذا ترى معي أنه ليس طرفة من الطرف التي يمكن أن يتفكه بها دارساً في معالجات مسطحة وإنما هي قضية وعي قومي تفتح عليه المازني ونادى به في مقالات مشهورة .

وينتهي بنا مدار المعالجة حول المازني وأدبه إلى جانب آخر، ليس من شك في تميزه بحساسية خاصة، ويصعب الولوج إليه بغير حذر دقيق وحيلة بالغة، تلك هي مسألة الصلة والمؤثر بينه وبين رفيق دربه وصاحبه عباس محمود العقاد، والدور الذي أحدثه هذا الأخير على المازني ومسار حياته .

والفكرة السائدة تنحصر في ذلك التلازم الذي جمع بينهما وربط أفكارهما ومتجهاتهما النقدية وبالدرجة التي يتبادر اسم أحدهما على الفور حين يذكر الآخر، ويعود ذلك كما هو معروف إلى تعاونهما معاً في ميادين العمل الأدبي والصحفي في بداية ظهورهما على الساحة الأدبية غير أن أحداً لم يشر إلى النتائج التي تكونت بعد حصول التباعد بينهما، وبالتالي الاختلاف في الاتجاه بين الأدبيين وانتهى بهما أن يمضي كل منهما في طريق .

ومثل هذه المسألة بين الرجلين لم تعالج من جانب الدارسين ولم يحاول أحد استشراف أبعادها وعواملها ونتائجها على ما تمثله من قيمة ومؤثر جدير بالانتباه .

ومن المثير أن يعطي مثل هذه المسألة بعض الوقفات والتلميحات ذات الدلالة البالغة، كاتب صحفي متخصص وبعيد في مجاله عن الدراسات والكتابات الأدبية، ولعله غير معروف في الوسط الأدبي، في سياق كتاب له يتحدث فيه عن ذكرياته وانطباعاته الخاصة حول بعض الشخصيات التي عاصرها ويرى في نظره أنها شخصيات كان لها مؤثرها في المجتمع والتحويلات الطارئة عليه، ومن بين هذه

الشخصيات يتحدث عن - عباس محمود العقاد - الذي خصص له الفصل الأخيرة من كتابه^(١١).

يتحدث الصحفي - محمد السوادي - عن ذكرياته مع العقاد وانطباعاته حوله، ليمضي بالحديث عن العلاقة القائمة بينه وبين صديقه إبراهيم المازني، يتحدث أولاً عن الفوارق الشخصية بين الرجلين. وكيف أنه لم يستطع اكتساب صداقة العقاد لأسباب يصفها بقوة اعتداد العقاد بشخصيته وإنه لم يظفر بغير قليل من الود بسبب عنايته بمقالاته إخراجاً وتصحيحاً بينما كانت علاقته مع المازني على غاية من الصفاء والود.

وبعد أن يستوضح العوامل الجامعة بين العقاد والمازني ويقول (إن القدر خالف بينهما في الخلق على هذا النحو ليعطيك من هذا التناقض الجسدي الصارخ تكاملاً غير مسبوق في تاريخ العباقره). يحدد مرتكزات - تلازم وتباعد - الرجلين ويصل بالتحديد إلى سنة ١٩٣٨ م إذ كان الإثنين يعملان معاً في دار صحفية واحدة، وكان التباعد قد أحدث بمؤثره بين العقاد وصاحبه (.. كانت جبال الود بينه وبين المازني قد رُتت على مر الزمن.. وكانت قصة التلازم الذي دخل التاريخ جامعاً بين الأخوين قد توارت خلف أبواب التاريخ.. وتاهت في منعطفاته.. وكانت نظرة المازني إلى شبابه مع العقاد قد اتخذت لها مساراً غير مسارها القديم..)^(١٢) ومن الواضح أن مجموعة من الرواسب والمخلفات القديمة والمستحدثة قد عمقت أو ساهمت في تعميق هوة التباعد بينهما^(١٣) إضافة إلى الاختلاف في اتجاهات العمل السياسي والصحفي وقد وقف الكاتبان على طرفي نقيض.

وكان العقاد، بما له من مميزات شخصية أكثر قوة وإقداماً في التقدم إلى ميدان الصدارة في الأدب والسياسة والصحافة، وأكثر جرأة في الدفاع عن نفسه وفي السيطرة والاستحواذ على موقع بارز في - سماء الأولمب - وأحياناً كثيرة في التفرد البالغ الخصوصية في هذا الشأن.

في حين بقي المازني بعيداً، بالرغم من أهمية وقيمة نشاطه الأدبي والصحفي، يتعايش مع إحساس بالغين وشعور

بالإحباط وبعدم جدوى ما كان يرنو إليه من أهداف وغايات أدبية، كانت بمثابة المنطلق المشترك مع صديقه ورفيقه القديم - العقاد - الذي يبدو أن نرجسيته قد حدث به إلى الغلو في التفرد واجتناء الثمرة لوحده دون شريك، ومن الضروري أن يكون لكل هذا منعكساته الحادة على المازني وتغيير نظرتة وهو يتباعد عن رفيقه القديم ويطوي صفحات الماضي المشترك معه في غضاضة يقول عنها محمد السوادي (.. كنت أحس بشيء من المرارة تجاه ذلك التاريخ يعاود المازني بين الحين والحين.. تخفيه فلسفته الساخرة وبسماته الراضية وانصرافه عن - أمجاد الحياة - انصرافاً صوفياً غير مفهوم..)^(١٤) ويقول الكاتب أنه رغم صلته الوثيقة بالمازني زهاء سنوات طويلة لم يستطع أن يستوضح شيئاً من المازني في هذا الخصوص. غير أنه أمكنه أن يخمن هذا الاستنتاج وهذا التصور من مؤثرات تلك العلاقة التي دخلت في طي التاريخ.

غير أن الجانب الأكثر أهمية، هو ما يشير إليه محمد السوادي في كتابة المذكور من أن المازني قد اكتشف أخيراً (.. بعد فوات الوقت، إنه كان كبش الفداء في معارك العقاد، وتوالت الأحداث تؤكد هذه الحقيقة الرهيبة، فغص بها وقنع بالصمت أو الكبت بدلاً من الثأر، ورأى أن الثورة لا بد منها بعد أن ضاق بالصمت أو بالكبت، وهو غير مهياً للثورة على العقاد..)^(١٥) وبدلاً من ذلك اندفع المازني في ثورة هادرة على نفسه فمضى في اندفاعه حادة مستنكراً شاعريته ومتنصلاً منها، ورفضاً حملاته النقدية التي سبق له أن خاضها ودان فيها بعضاً من أشهر أدباء عصره مثل شوقي وحافظ والمنفلوطي وشكري.

ولعل العقاد قد قنع راضياً بذلك الانسحاب والانزواء من صاحبه ورفيقه القديم، ومنتشياً في الوقت نفسه بنرجسية التفرد على الساحة ومتمشقاً سلاح قلمه يثير به المعارك والخصومات من حوله، وبالرغم من وصول الصاحبين إلى موقفين متعارضين ومختلفين، وبما يمكن أن يتيح هذا من إمكانية احتدام الصراع بينهما، فلم تحصل بينهما أية خصومة معلنة، ومن الواضح أن المازني قد قنع بالغنيمة عند هذا الحد مكتفياً بسخرية أحياناً وبمرارة في أحيان أخرى

بأنه يكتب (ليأكل الأولاد) ولقمة العيش هي التي تسوقه إلى ذلك. ولم يستغل أي موقف معارض ومخالف مع صاحبه ليهاجمه أو ينال منه.

ومن الغريب أن تكون هناك فرصة مواتية للمازني، كان في استطاعه أن يهاجم العقاد فيها، ومن موقع الدفاع عن حقه المشروع ضد (خطيئة ارتكبتها العقاد بشأنه - كما يقول السوادي - فقد كتب العقاد مقالاً تحدث فيه عن كتاب - الديوان - وهو الكتاب النقدي الأول والمشارك في التأليف بينهما، يقول في مستهله (.. منذ بضع سنوات نشرت كتاب الديوان، فذاع ذبوعاً لم يسبق له مثيل في مصر، ونفدت طبعة الجزء الأول في أقل من أسبوعين ..). وهكذا دون أن يشير بأي ذكر إلى شريكه في الكتاب - المازني - وهي مخالفة غير يسيرة. . وليس من السهل المرور بها دون تعمد مقصود خاصة وأن كتابات المازني كانت تتصدر الصفحات الأولى من الكتاب.

غير أن المازني لم يحرك ساكناً، ولم يحمل نفسه مشقة أي رد على ذلك الإهمال، مكتفياً بتلك العبارات البالغة المرارة والمثقلة بأحاسيس الحزن والإحباط والتي ضمنها مقدمة كتابه المعروف (حصاد الهشيم) وفي مجال حديثه عن كتاب - الديوان - بالذات قال هذه الكلمات متسائلاً في مرارة:

(.. ما مصير كل هذا الذي سودت من الورق وشغلت به المطابع وصدعت به القراء؟ .. إنه كله سيفنى بلا مرء فقد قضى الحظ أن يكون عصرنا عصر تمهيد. . وأن يشتغل أبناؤه بقطع الجبال التي تسد الطريق وتسوية الطريق لمن يأتون من بعدهم. . ومن الذي يذكر العمال الذين سَوَّوا الأرض ومهدوها ورصفوها؟ .. ومن الذي يعنى بالبحث عن أسماء هؤلاء المجاهيد، الذين أدموا أيديهم في هذه الجلاميد؟ .. وبعد أن تمهد الأرض ويتنظم الطريق. . يأتي نفر من بعدنا ويسيرون إلى آخره. . وقيمون على جانبيه القصور شاهقة باذخة، ويذكرون بقصورهم، وتنسى نحن الذين أتاحوا لهم أن يرفعوها سامقة رائعة، والذين شغلوا بالتمهيد عن التشييد، فلندع الخلود إذن ولنسأل: كم شبراً مهدنا من الطريق؟^(١٦) .

تلك هي مجموعة الخطوط البالغة الدقة والحساسية التي ربطت بين الصاحبين المازني والعقاد وهي في مجملها من ناحية أخرى قصة لا تخلو من جوانب مأساوية، جمعتهما بطرف وبطل ثالث هو عبد الرحمن شكري، إن قصة الثلاثي المازني والعقاد وشكري، لم تكتب بعد في أوضح صورها وأدق خصائصها وفي مجاهل حيثياتها وتفصيلها، وأيضاً في عمق مؤثرها الذاتي على الأطراف الثلاثة أنفسهم قبل غيرهم.

ولعل ذكر عبد الرحمن شكري يقودنا إلى المعضلة الأخرى التي أشرت إليها في بداية الحديث. تلك هي مسألة السرقات الأدبية المحسوبة على المازني، ولعل مكنم العداء الأساسي بين المازني وشكري، يعود إلى أن عبد الرحمن شكري كان أول من اكتشف وكتب عن هذه الاقتباسات وأوضح بكامل الجلاء مصادرها ومواقعها من الآداب الأجنبية، وهو بحكم تمكنه من اللغة الإنجليزية، كان مهياً أكثر من غيره لاكتشاف هذه الحقيقة، فكتب عنها مجلياً تفصيلها، وبالرغم من دفاع المازني عن نفسه، وما كان يسوقه من مبررات ومعاذير، لا تشذب دفاعه فحسب وإنما تشير إلى واقعة التهمة وحقيقتها، وبالتالي إلى اعترافه بهذه الحقيقة، فالمازني قد تورط بلا شك في هذه المسألة لأسباب غير معروفة، ولعله كان يمضي في هذا الشأن تحت ستار موهوم في عدم قدرة غيره على اكتشاف هذه الحقيقة والتعرف عليها، وهي مسألة مثيرة للغرابة بحق لكاتب في مكانة المازني وقدراته الخلاقة.

وإذا كانت بعض الدراسات المعاصرة قد أولت هذه المسألة في أدب المازني شيئاً من عنايتها والالتفات إليها والاستشهاد بأمثلة مقارنة حولها^(١٧) فإنه من شأن الدارسين والمختصين في مجالات الأدب المقارن استقصاء مثل هذه المسألة واستجلاؤها بكامل حيثياتها وبصورة تستهدف الموضوعية والحقيقة في هذا الخصوص. واعطاؤها ما تستحق من تمحيص واستشهادات موضحة ومبينة خدمة للحقيقة ولمصلحة العمل الدراسي.

ويبقى بعد كل ذلك، وقبله إبراهيم عبد القادر المازني، بقيمته ومكانته الأدبية البالغة الأهمية، ويظل محتفظاً بدوره

وإسهامه الريادي في تطور الحركة الأدبية العربية المعاصرة، وليس أول على ذلك من أن إنتاج المازني يحتفظ بدرجة عالية من الحظوة والإقبال لدى القراء في الوطن العربي، وكتبه اليوم من أندر الكتب تواجداً في سوق الكتاب، وأعتقد أنه أن الأوان للاعتناء بانتاجه في طبعات جديدة وكاملة.

طرابلس - الجماهيرية

- (١) تفيد الموسوعة الصادرة حول المازني وكتاباته بأن عدد الكتب المؤلفة عنه سبعة كتب، منها مخطوطتان بدار العلوم بالقاهرة لم يتم طباعتها حتى تاريخ إصدار الموسوعة وهي:
أ - «فلسفة الفن والاتجاهات النقدية عند المازني» تأليف اسماعيل مصطفى الصفي ١٩٧٢ م وقد طبعت في فترة لاحقة.
ب - المازني شاعراً ١٩٧٤ م تأليف عبد اللطيف عبد الحليم/ لم يطبع بعد راجع/ أعلام الأدب في مصر/ إبراهيم المازني/ حمدي السكوت ومارسدين جونز نشر مشترك/ دار الكتاب المصري/ دار الكتاب اللبناني ١٩٧٩ م.
(٢) أدب المازني/ تأليف نعمات أحمد فؤاد طبعة ثانية مؤسسة الخالجي ١٩٦١ م القاهرة.
والدكتورة في مقدمة طبعتها الثانية تشير بوضوح إلى قضية بالغة الخطورة تتمثل في حادثة سطو واقتباس على فقرات مطولة من كتابها. وغير خاف أنها تشير بأصبع الاتهام إلى ناقد مشهور وضع كتاباً صغيراً على هيئة محاضرات حول المازني وهي مسألة جديرة أن تكون موضع دراسة متفحصة.
(٣) إبراهيم المازني/ تأليف محمد مندور مكتبة نهضة مصر الطبعة الأولى عام ١٩٥٤ م.
(٤) راجع المقال في كتاب (في الثقافة المصرية) بعنوان - الهارب من الحياة - دار الفكر الجديد ١٩٥٥ م طبعة أولى بيروت وهي بقلم الدكتور عبد العظيم أنيس/ والكتاب مجموعة مقالات نقدية بالاشتراك مع الناقد محمود أمين العالم
(٥) خير مثال على ذلك المقالة المركزة الهامة التي كتبها - مارون عبود - بعنوان - إبراهيم عبد القادر المازني ونشرها ضمن كتابه (جدد وقدماء) الطبعة الرابعة ١٩٧٢ م وفيها تدليل وتوضيح حول نفور المازني من الفلسفة الألمانية منها بالذات، مع استشهادات طريفة من كتاباته.
(٦) راجع - إبراهيم عبد القادر المازني الدوران في محاوره الذات - ضمن كتاب (عقدة أوديب في الرواية العربية) تأليف جورج طرابيشي دار الطليعة الطبعة الأولى ١٩٨٢ م.
(٧) هذه الافادات منقولة من التعقيب الذي كتبه - أكرم الميداني - كرد على المقالة النقدية ونشرتها مجلة «الأداب» البيروتية بعنوان - =

- = المازني والهرب من الحياة - العدد الرابع ١٩٥٤ م. وهي مقالة لها قيمة موضوعية ووثائقية هامة.
- (٨ و ٩) راجع مقالاً هاماً بعنوان - المازني وفنون الأدب - بقلم فاروق خورشيد/ مجلة الهلال العدد الثاني ١٩٧٦ م.
- (١٠) راجع كتاب بعنوان - الأدب المعاصر في مصر - تأليف الدكتور شوقي ضيف دار المعارف طبعة ثانية/ ١٩٦١ م فصل بعنوان إبراهيم المازني ص ٢٦٤.
- (١١) راجع كتاب بعنوان (أقطاب مصر بين ثورتين) تأليف الصحفي محمد السوادي/ الفصل الخاص حول عباس محمود العقاد/ كتاب اليوم العدد ١١٧/ ١١/ ١٩٧٦ م.
- (١٢) المرجع السابق نفسه.
- (١٣) يورد عامر العقاد في كتابه (لمحات من حياة العقاد) تفاصيل حادثة بين المازني والعقاد ما يفهم منها أن المازني لم يبلغ صاحبه بأن صاحب جريدة يبحث عنه للعمل معه والعقاد عاطل عن العمل (.. ولكن المازني لم يخبر صاحبه بذلك فقد يكون قد سهى عليه، ولكن العقاد كان يعتقد غير ذلك، وقد سمعته يقول لي في جلسة من جلسات معه في ليالي الشتاء سنة ١٩٥٩ بعد العشاء انه أخذ عليه تلك الحادثة (.. ثم يقول عامر العقاد انه (.. خلال سماعي العقاد يروي تلك الواقعة، بينه وبين صديقه، ألاحظ أن صوته كان يخفت كمن أخطره سياق الحديث العابر إلى ذكر حادثة كم تمنى ألا يذكرها (.. إلى أن يصل إلى الاستنتاج المباشر من محصلة ذلك كله حين يقول (.. فاكشفت من إطرقته المعهودة فيه أنه لم يغفر للمازني تلك الحادثة (.. راجع لمحات من حياة العقاد ص ٨٨ - ٨٩، دار الشعب الطبعة الثانية ١٩٧٠ م القاهرة.
- (١٤) كتاب السوادي المشار إليه/ مرجع سابق.
- (١٥) المرجع السابق.
- (١٦) راجع مقدمة كتاب إبراهيم المازني (حصان الهشيم) القاهرة ١٩٢٤ م.
- (١٧) تعطي الدكتورة نعمات أحمد فؤاد في كتابها حول (أدب المازني) تحليلاً مركزاً ومقارناً لهذه الاقتباسات وتطرح أمثلة استهادية باللغتين العربية والإنجليزية، راجع الفصل الخامس من كتابها بعنوان - المازني المترجم - ص ٢٤٦ - ٢٧٠ مرجع سابق، كما يعطي الدكتور بدوي طبانة في كتابه (التيارات الأدبية المعاصرة في النقد الأدبي) تحليلاً مجسماً حول هذه الاقتباسات من جانب المازني والمجادلات التي أثيرت حوله في الصحف من جانب بعض الأدباء/ راجع الصفحات ٣٥٤ - ٣٦٠/ مكتبة الأنجلو المصرية الطبعة الأولى ١٩٦٣ م.
- ويوجد أيضاً كتاب نادر بعنوان (المعول) من تأليف - محمد علي حماد - وقد صدر سنة ١٩٣٤ م وقد سبق نشره على هيئة مقالات متفرقة في الصحف وهو يدين المازني بحدة بسبب هذه السرقات. كما يشير رمزي مفتاح إلى مثل هذا الجانب عند تعرضه للمازني في كتابه الموسوم (رسائل النقد) المطبوع سنة ١٩٣٧ م.

قصة قصيرة:

الصاحب

حسن مشري القرشيشي

لكني لم أفصح .. من قال إني افتقدت في تلك الموهبة القديمة؟
كان المعلم يعجب كثيراً بفروضي في الانشاء ويقرؤها على
رملائي .. كنت أفرح كثيراً لذلك .. آه لو أوق في
الكتابة .. أتفلس على الأقل .. ماذا سيفعلون أكثر مما
فعلوه .. الكتابة لمجرد التسلية ممنوعة أيضاً .. ! مصابون
بالموس، كل الأوراق يحسبونها مناشير .. !

لم أدر كيف خطر لي أن أخفي الكتاب في جيبتي وأخلص
منه، العيون هنا كثيرة ولا داعي لجلب المتاعب .. ما أتعس
الخوف حين يكبل الانسان .. فجأة وقف شخص أمام
وجهي، لا أعرف متى وكيف دخل .. استأذن بالجلوس،
أذنت له، جلس على يميني ووضع قهوتي بيننا وسكت .. كان
الوحيد - تقريباً - الذي لم يعرض عليّ لعب الورق هذا
الصباح .. كيف حصل هذا؟! .. نظرت الى النافذة ثم الى
الباب .. وازنت وقارنت .. أعدت النظر من جديد بين
صاحبي والناس .. نفسي تحدثني بأن النافذة لم تعد لي
وحدتي .. أحسست أن شخصاً آخر سيشاركني أمطارها
وسماءها وهمومها وكل شيء فيها .. نظرت إلى صاحبي
بطرف خفيّ فاذا وجهه غارق بين دفتي كتاب .. قويت
الحاسة السادسة في داخلي .. قال قلبي هذا هو الصاحب ..
لا بد أنه غريب، كيف يقرأ كتاباً في مقهى من الدرجة
الرابعة؟ أنا تعودت على هذا .. مضطر .. لا وجود لنوادي
ونشاطات مستقلة عن الحكومة والا كنت أخفيت وجهي على
الأقل .. الدنيا كلها موصدة في وجهي .. مقاهي الدرجة
الرابعة هي حلبة التعارف الوحيدة .. أنت وحطّك .. إما أبيض
وإما أسود .. الأفضل أن تبقى وحدك ولا تفشي أسرارك
لمخلوق .. الوحدة قاتلة أيضاً ..

لعلّي أنا وهذا الرجل وجهان بقلب واحد .. ربما كلانا
يفكر في الشيء نفسه .. لعلّه الآن يقول هذا هو
الصاحب .. هو لم يجلس بجاني هكذا صدفة .. بعض

كل الذين حولي يشغلهم الورق الذي بين أيديهم وفوق
الطاولات .. الدنيا كلها في مربع صغير ورشفة شاي أو
قهوة .. كل منهم يمسكها بطرف ويمني نفسه بالاستحواذ
عليها .. كنت الوحيد الذي يرقب زخات المطر وهي تنزل
بقوة وتغسل كل شيء .. تركت الكتاب فجأة وطفقت أنقل
عيني بين النافذة والباب .. أحياناً يخيّل إليّ أن مطر النافذة
ليس كمطر الباب فأبتسم وأعيد ما تصوّرت ثم أركز النظر
من جديد .. تعتريني صور كثيرة في أحوال الدنيا والناس
وسرعان ما أعود مرة أخرى إلى النافذة والباب لأقول لنفسي:
«النافذة لي والباب هؤلاء، النافذة أصغر من الباب لكنها
أجمل ولها خصوصيتها، لو شئت حريق هنا لخرجوا هم من
الباب وخرجت أنا من النافذة، لو فعلوا أي شيء في الدنيا
أفعل أنا العكس، أنا محكوم عليّ، وهم لا شغل لهم غير
الجلوس واللعب بالورق» ..

منذ زمن وأنا وحدي أجلس هنا كل يوم، أطلب قهوة، أقرأ
كتاباً أو مجلة قديمة أقتل بها الوقت .. العيون من حولي
ترمقني بطرف خفي، وجوه كالضفادع، لم تتغير، أصوات
قردية تتعالى بين الفينة والأخرى: «قهوة يا شاف» .. منذ
اليوم الأسود لم أتعرف على أحد .. لا يكلمني أحد .. عزائي
الوحيد أن مشكلتي ليست هيّة، تستوجب الحزن وأحياناً
الانغلاق على النفس .. غالباً ما أشعر أنني في حاجة إلى
صديق بمواصفات خاصة، وهذا أيضاً ليس هيّة .. لا بد أن
أتحمل وحدي تبعات التحوّل الذي طرأ عليّ .. هل نفعت
الصدقات بالجامعة يوم حلّت المصيبة؟ خافوا من
الإضراب .. جنباء ..

هذا الصباح جلست وحدي كالعادة .. لا أنتظر شيئاً ..
أتملّ مطر النافذة ومطر الباب .. الخداع البصري لا ينفك
يشير إعجابي لكنه يزيدني جهامة على الدنيا والناس ..
الطاولات والكراسي تزدهم من أجل أوراق لا معنى لها وأنا
وحدي حزين متبرّم في ركن بارد .. كم مرة جربت الكتابة

الكراسي كانت شاغرة عندما اختار هذا المكان .
المهم الآن ، من سيتكلم ؟ . القراءة تشغله عن العالم بأسره ، لا بد أنه طيب بسبب الكتب . . جاء النادل فجأة . . أخذ الكأس الفارغة من أمامي . . وقفت لأدفع الحساب قال النادل وهو يمسخ الطاولة : «قهوتك خالصة» قلت : كيف ، من دفعها ! قال : صاحبك . قلت : أي صاحب ؟ والتفت عن يميني فإذا به يبتسم ويقول : «المرّة القادمة عندك يا سيّ كمال» - آسف . . لا مؤاخذه من فضلك . ربما كنت أعرفك . . كثيراً ما أقع في مثل هذه المواقف .

- معك حق - كلنا نقع في النسيان - لكنك لا تعرفني فعلاً .

- لم أفهم !

- هذا الأمر طبيعي جداً . أحياناً يعرف الواحد منا أشياء كثيرة عن غيره دون علم منه ، وأحياناً يرى الواحد منا ويسمع ويتقصّى أخبار الغير ، وربما أحبّ أيضاً لمجرد أشياء تعجبه في شخص ما .

- أنت خفيف الدم ولطيف . هكذا بسرعة جعلت مني بطلاً . . ماذا أقول لك ؟ شكراً على كل حال !

- تتواضع دائماً كمهدي بك ، إن شئت أذكرك بأشياء كثيرة ولا أظنك تنساها أبداً .

- تفضل ، قلها ماذا تنتظر ؟

- خطاباتك المزوجة بالنكات والتلميحات في مدرج الجامعة طيلة ثلاث سنوات ، تنسى نقاشاتك الحادة مع الشيوعيين ودفاعك عن حقوق الطلبة أمام مجلس الكلية ؟! تذكر ذلك الطالب عندما أراد عرقلة الاضراب وأصرّ على دخول المحاضرات . . تنسى أنك وقفت له أمام الباب وحاولت إقناعه بوجود مناصرة الانتفاضة الفلسطينية ؟! لقد حاول ضربك ، لكن الزملاء سحقوه بسرعة . . هذا قليل من كثير وإن شئت زدتك ، لقد كنت حديث الخاص والعام في الأوساط الطلابية أنتكر هذه النجومية على نفسك يا بطل ؟!

- إذن كنت طالباً هناك ، في أي قسم ؟

- عربية ، تخرجت السنة الماضية وعيّنوني هنا ، وأنت ، لم أرك بالمعهد لعلك تدرّس بمكان آخر ؟

- غريب سؤالك هذا ، مثلك لا تفوته هذه الأمور ، كيف فاتتك هذه المعلومة الخطيرة أيها المعجب ؟

- ايه معلومة ، لا بد أنك تنكّت أو تلمح كالعادة ، حاذر ، لسا في الجامعة الآن . .

- بل أنتم الذين لم تفعلوا شيئاً من أجلنا ، تخلّيتم عنا بسهولة

- أنت من المطرودين يا كمال !

.....

- ماذا تفعل الآن ؟!

- كما ترى .

- لماذا لا تسافر ؟

- منعوني .

- ماذا تنوي أن تفعل إذن ؟

- خائف ، لا أحب أن أتهوّر وأظلم نفسي مرّة أخرى .

- ماذا تقصد ؟

- لا لا أبداً ، لا شيء

- ما لك ارتبكت فجأة ؟!

- لا داعي أرجوك . . من السهل أن نتحدث لكن من الصعب إيجاد الحل . . ثم . . هذا الموضوع يؤلب عليّ المواجه كلما أثرته . . أريد أن أهدأ وأريح أعصابي على الأقل ، يكفيني ما أنا فيه .

- معك حق نغير الموضوع إذا كان يزعجك . . تذكرت ، منذ حين رأيت في يدك كتاباً . لا بد أنك تسلي نفسك بالقراءة . فكرة جيدة . . أنا أيضاً أفعل مثلك كما ترى . القلق يلتهم كل الناس ، هذه الرواية أنهيتها الآن . هل تسمح لي بالاطلاع على كتابك ، لعلك انتهيت من قراءته أنت الآخر ؟

- لست أدري كيف بدأت أشك في الرجل . . طريقته هذه ، ليست غريبة عليّ . الشرطة بالجامعة كانوا يندسّون بأساليب عجيبة . صحيح أننا أسكننا البعض منهم . لكننا كثيراً ما أخطأنا في حق الكثير من الزوّار وحتى الزملاء غير المعروفين . . لم أجد بداً من تسليمه الكتاب ، لكنني اعتذرت أن أبادله إياه بدعوى أي لا أزال في بدايته . . أخذ الكتاب بين يديه ، قلبه وراح يتصفّحه ويدقّق فيه . . كنت متضايقاً ، شديد الرغبة في التملّص منه . . بين الحين والآخر أوشك أن أعتذر لكلي أناسك . . قلت لنفسي : «الوجه والهياة لا يبعثان على الرية . من يدري المظاهر خداعة أيضاً!» .

- مهما يكن الأمر ، جوارحي انتكست من طريقة كلامه ، لو بقي صامتاً كان أحسن ، ليس هكذا يكون الصاحب . . للأسف ، النافذة بأمتارها وسائنها وأوهامها وكل شيء فيها ، بقيت لي وحدي . . خاب ظني فيه . صار بسرعة تافهاً كغيره . . الناس في العادة لا يدفعون الحساب مرتين ، حضرته عزمي على مشروب جديد ! ببجاجة بدأ بطرح أسئلة لا تهمه وبلغ على الاجابة . . أكاد لا أصدق ، صار الناس مشكوكاً في ذمتهم هذه الأيام ، لوجاءت الشرطة في اليوم التالي ودخلوا البيت وفتشوه وأخذوا كل كتيبي وأوراقتي وحققوا معي ، لن تكون هناك مفاجأة كبيرة . لقد تعودت على ذلك ، ألفتته . .